MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR
DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ȘI A CONSILIULUI CULTURII ȘI EDUCAȚIEI SOCIALISTE

iulie 1973

7

CUPRINS

125 DE ANI DE LA MARELE ACT ISTORIC

Gheorghe Ciobanu

Cîntece revoluţionare şi patriotice din perioada anului 1848 1

ANUL CANTEMIR

Viorel Cosma

Contribuţii inedite la studiul moştenirii muzicale a lui Dimitrie Cantemir (I) 10

★

Dumitru Bhghici

Relaţia umanism-mijloace de expresie 24

Anatol Vieru

Aram Haciaturian la împlinirea a 70 de ani. Amintiri 26

VIAŢA MUZICALĂ

Semnează :

J. V. Pandelescu, Edgar Elian, Dumitru Avakian, Constantin Răsvan, Teodora Albescu, Iosif Sava, L. Füredi, D. Murgu, Grigore Constantinescu, N. Petrica

DIN ŢĂRILE SOCIALISTE

Ovidiu Varga

Retrospectiva muzicii contemporane cehoslovace 40

SOMMAIRE

125 ANS DEPUIS LE GRAND ACTE HISTORIQUE

Gheorghe Ciobanu

Chansons révolutionnaires et patriotiques de l'époque '48 1

L'ANNÉE CANTEMIR

Viorel Cosma

Contributions inédites à l'étude du leg musical de Démètre Cantemir (I) 10

★

Dumitru Bughici

La relation entre l'esprit humaniste et les moyens d'expression 24

Anatol Vieru

Haram Hatchiatourian à ses 70 ans. Souvenirs 26

LA VIE MUSICALE

Sigent :

J. V. Pandelesco, Edgar Elian, Dumitru Avakian, Constantin Răsvan, Teodora Albesco, Iosif Sava, L. Füredi, D. Murgu, Grigore Constantinesco, N. Petrica

NOUVELLES MUSICALES DES PAYS SOCIALISTES

Ovidiu Varga

Rétrospective de la musique contemporaine tchéecoslovaque 40

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE (en français par Colette Ghimpeţeanu)

Deux anniversaires :

Ion Dumitresco à 60 ans — Interview 41
Dr. Vasile Tomesco :
Ludovic Feldman à 80 ans 47

https://biblioteca-digitala.ro

MUZICA

REVISTA UNIUNII COMPOZITORILOR DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA
ŞI A CONSILIULUI CULTURII ŞI EDUCAŢIEI SOCIALISTE

Anul XXIII nr. 7 (248) IULIE 1973

125 DE ANI DE LA MARELE ACT ISTORIC

CÎNTECE REVOLUŢIONARE ŞI PATRIOTICE DIN PERIOADA ANULUI 1848

de **GHEORGHE CIOBANU**

Încă din antichitate, muzica a favorizat şi stimulat stări de spirit militante. În afara unor consemnări laconice însă, privind instrumentele din care se sufla, nu ni s-a transmis nici un cîntec. De-abia pentru perioada medievală occidentală, apoi pentru secolele următoare, aflăm ce se cînta în unele confruntări sociale de către masele populare.[1]) Din istoria poporului român, ştim din cronici că ostaşii lui Ştefan cel Mare — de pildă — erau îndemnaţi la luptă prin sunete de „buciume şi trîmbiţe".[2]) Tradiţia a păstrat însă pînă în timpul lui Dosoftei, autorul Psaltirei în versuri, şi o cîntare *Faptă de Domnul Ştefan Vodă cel bun şi mare,* pe care a consemnat-o :[3])

Hai fraţi, hai fraţi,
La năvală daţi,
Ţara v-apăraţi...

Tot Dosoftei mai consemnează *Cîntarea precum se cînta în vremi din urmă după obicina taberei de protopopul hatmaniei* :

Trei îngeli de ţară ne păstră hotară
Ş-a noastră năzuinţă, cea veche credinţă...[4])

Dar dacă aceste două cîntece ne-au parvenit, datorită iubirii de ţară a luminatului cărturar care a fost Dosoftei Mitropolitul, nu ştim, de pildă, absolut nimic despre cîntecele care au înflăcărat masele populare, ridicate împotriva împilării, sub conducerea lui Horia, Cloşca şi Crişan. De-abia poetul popular ne-a păstrat în cîntecele sale amintirea lui Horia. Nici chiar de pe vremea Revoluţiei din 1821 nu ne-a rămas ce se cînta în timpul mărşăluirii maselor, sau a ciocnirilor care au avut loc. Cunoaştem istoria cîntecului *Mugur, mugurel,* care s-a bucurat de o circulaţie nebănuit de mare,[5]) dar care nu are factură de marş, de cîntec care să înflăcăreze masele în timpul luptelor.

Dacă ştim însă atît de puţine lucruri despre ceea ce s-a cîntat în timpul luptelor de apărare a patriei, ca şi al celor împotriva exploatării interne — cu excepţia cîntecelor haiduceşti, create şi păstrate de popor —, din perioada Revoluţiei din 1848 ne-au rămas nu numai consemnări, referiri, ci şi cîntece care au însufleţit masele în lupta lor pentru eliberare naţională şi socială. Păstrarea acestor cîntece nu se datorează atît perioadei mai apropiate de zilele noastre, cît amploarei mişcării revoluţionare, categoriilor sociale angrenate în luptă, şi mai ales ţelurilor înalte pentru care s-a dezlănţuit Revoluţia.

Respingînd ideea că Revoluţia din 1848 n-ar fi avut „altă cauză decît voinţa întîmplătoare a unei minorităţi sau mişcarea generală europeană", Nicolae Bălcescu afirmă : „Cauza ei se pierde în zilele veacurilor. Uneltitorii ei sînt 18 veacuri de trude, suferinţe şi lucrare a poporului român asupra lui însuşi."[6]) Nu este cazul şi nici locul să insistăm asupra adevărului conţinut de spusele lui Bălcescu. Se ştie însă că Revoluţia din 1848 este continuarea celei din 1821. Mai ales cu începere din acest an, masele populare îşi dau tot mai mult seama de drepturile lor, iar intelectualitatea progresistă a vremii devine tot mai conştientă că poporul este totul. „Pînă în secolul al XVIII-lea — scria Mihail Kogălniceanu — prin poporul valah se înţelegea prinţul, clerul şi nobilimea."[7]) Iar în altă parte, tot el spune : „Pînă acum toţi acei ce s-au îndeletnicit cu istoria naţională n-au avut în priviri decît biografia domnilor, nepomenind nimică de popor, izvorul tuturor mişcărilor şi isprăvilor, şi fără care stăpînitorii n-ar fi nimică."[8])

Această optică nouă duce la îndreptarea atenţiei păturii intelectuale progresiste spre popor, a cărui creaţie şi obiceiuri încep să fie cercetate tot mai mult, în scopul punerii lor la baza culturii naţionale. Încă de la început se pune accentul în primul rînd pe ceea ce arăta măreţia trecutului şi acţiunea viguroasă a poporului ; cu alte cuvinte, pe balade şi pe cîntecele haiduceşti. Fr. Rouschitzki include în colecţia sa *Cîntecul lui Bujor tîlhar*[9]). În caietele publicate de J.A. Wachmann aflăm : „*Chanson populaire de brigand Gian* şi *Air. Auditaţi*

https://biblioteca-digitala.ro

d'un Gian ; [10]) Henri (Ehrlich) include și el în colecția sa *Chanson du brigand (Gianulu)* [11]). Același cîntec — de data aceasta și cu text, așa cum își publică toate cîntecele — se află și la Anton Pann, pe lîngă *Tunsul, Subt poale de codru verde* și *Mugur mugurel.* [12]) În fine, C. Mikuli publică : *Cîntecul lui Darie, Bujor, Sub poale de codru verde* și *Ardete-ar focu, pămînt,* cîntec cu puternic conținut protestatar. [13])

Literații vor culege, bineînțeles, mult mai multe texte ale unor asemenea cîntece, precum și texte de balade. Tot ei vor fi cei care vor scrie articole în care se preamărește muza populară și se subliniază importanța unor creații pentru cunoașterea trecutului și al luptei poporului împotriva exploatării. [14])

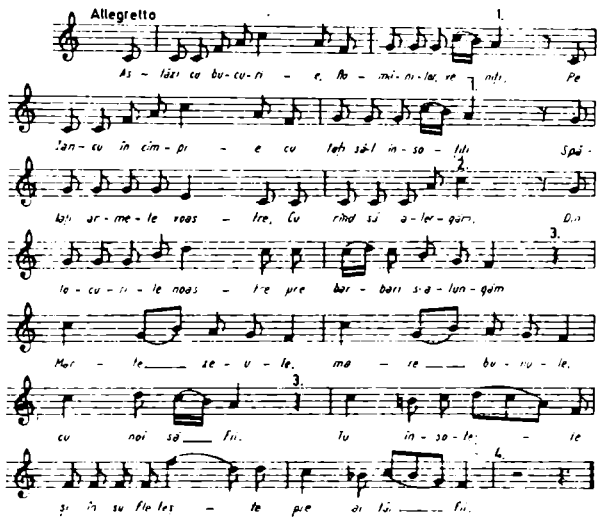
Concomitent cu acțiunea de strîngere a creației populare, au apărut o serie de piese — unele în stil popular — în care se preamăreau faptele și amintirea marilor voevozi din trecut, mai ales ale lui Mircea cel Bătrîn, Ștefan cel Mare și Mihai Viteazul. Ceva mai mult, apar balade în care personajul principal este un voinic din vremurile trecute, sau un haiduc, ca : *Andrei Popa* de V. Alecsandri ; *Bujor și Safta* de D. Gusti, etc.

Cu cît se apropia momentul declanșării Revoluției, cu atît tematica devenea mai variată, și accentele de revoltă mai puternice. Toate acestea au dus la formarea unei vii conștiințe naționale, la dezvoltarea sentimentului demnității umane, la o tot mai strînsă mobilizare a maselor populare. În aceste condiții, înțelegem de ce au apărut, în această perioadă, mai multe și mai variate cîntece revoluționare și patriotice. În mod cert, nu ni s-a transmis tot ce s-a creat și s-a cîntat de către mase. Nu cunoaștem nici un singur text mai vechi care să fi fost preluat și folosit în timpul revoluției. Toate textele cîntecelor pe care le vom vedea — și multe altele pentru care nu s-au compus, sau nu ni s-au păstrat melodii — au fost create în perioada de pregătire intensă a Revoluției sau chiar în timpul desfășurării acesteia.

Dar dacă textele se încadrează toate în perioada respectivă, melodiile pot fi încadrate în trei categorii distincte : a) anterioare Revoluției ; b) create, ca și textele respective, în timpul desfășurării acesteia ; c) create după înfrîngerea Revoluției, dar pe texte apărute în perioada anului 1848. Vedem în aceasta încă o dovadă că lupta n-a încetat.

Primul cîntec revoluționar pe care-l menționăm — fiind și primul care este atestat cronologic — este *Cîntecul sau Marșul lui Iancu,* sau și — cum i se mai spune după primul vers — *Astăzi cu bucurie, Românilor veniți.* Textul creat în 1842, aparține lui C. Negruzzi. [15]) La început a avut ca titlu *Marșul lui Dragoș,* pentru că se referă la Dragoș Vodă, întemeietorul Moldovei. Într-o adunare a revoluționarilor ardeleni, care s-a ținut pe ziua de 1 Mai 1848 — cînd Transilvania era deja în fierbere — cîntărețul N. Bengescu, care participa la ședință, a cîntat cu succes deosebit versurile :

Astăzi cu bucurie
Românilor veniți,
Pe Dragoș în cîmpie
Cu toții-l însoțiți...

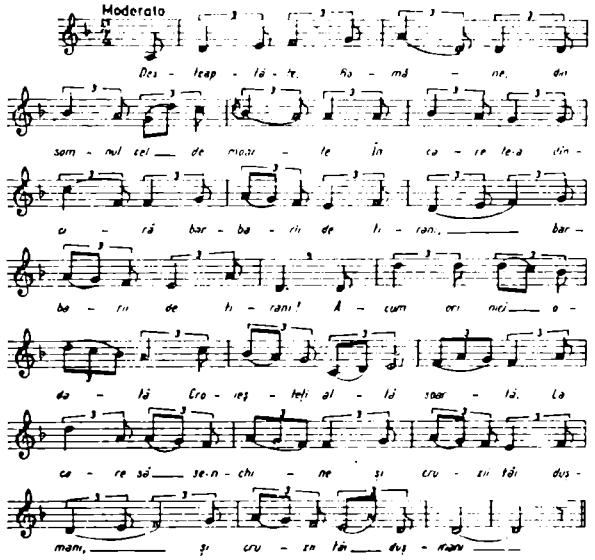
pe o melodie din opera *Tancred* de G. Rossini [16]) În perioada septembrie 1848 — iulie 1849, cînd masele populare române luptă sub comanda lui Avram Iancu, numele lui Dragoș a fost înlocuit cu cel al lui Iancu, și așa a rămas cunoscut pînă astăzi.

CÎNTECUL IANCULUI

Astăzi cu bucurie,
Românilor veniți
Pe Iancu în cîmpie
Cu toți să-l însoțiți.
Spălați armele voastre.
Curînd să alergăm,
Din locurile noastre
Pe barbari s-alungăm
Marte zeule,
Marte bravule,
Cu noi să fii.
Și însuflețește
Și însuflețește
Pre ai tăi fii.

Cîntecul s-a bucurat continuu de circulație în manuscrise, colecții muzicale, repertorii și cărți școlare.

Tot în Transilvania, și tot în luna mai a „furiosului an 1848" — cum îi spune G. Ucenescu — poetul Andrei Mureșianu era în căutarea unei melodii „după care să compue pentru acest an un sonet care să se cînte între amici". După ce a ascultat o serie de melodii pe care i le-a cîntat G. Ucenescu, s-a oprit la melodia cîntecului *Din sînul maicii mele.* În dumineca următoare, A. Mureșianu a adus textul promis, care începea cu versul : *Deșteaptă-te Române...* "Îl probai puține rînduri — scrie Ucenescu în manuscrisul pe care ni l-a lăsat — și văzînd că în tot melosul este potrivit, l-am cîntat cu vocea mea tînără și puternică pînă la fine...

https://biblioteca-digitala.ro

Din ziua aceea, cîntecul *Deşteaptă-te Române*... s-au făcut cel mai plăcut şi mai familiar, iar eu eram poftit în toate părţile ca să-l cînt şi să învăţ tinerimea a-l cînta bine şi regulat.“ [17]) Textul a apărut la scurt timp după crearea lui, cu titlul : *Răsunet.* [18])

Moderato
Deş - teap - tă - te, ho - mâ - ne, dor
som - nul cel de moar - te în ca - re te-a adîn -
cu - rá bar - ba - rii de ti - rani, bar -
ba - rii de ti - rani! A - cum ori nici o -
da - tă Cro - eş - te-ţi al - tă soar - tă, la
ca - re să se-n - chi - ne şi cru - zii tăi duş -
mani, şi cru - zii tăi duş - mani

RĂSUNET

Deşteaptă-te, Române, din somnul cel de moarte
În care te-adînciră barbarii de tirani !
Acum, ori niciodată, croeşte-ţi altă soarte
La care să se-nchine şi cruzii tăi duşmani !

Acum ori niciodată să dăm dovezi în lume
Că-n aste vini mai curge un sînge de roman,
Şi că-n a noastre piepturi păstrăm cu fal-un nume
Triumfător în lupte, un nume de Traian.

Înalţă-ţi lata frunte şi caută-n giur de tine,
Cum stau ca brazii-n munte voinici sute de mii;
Un glas ei mai aşteaptă şi sar ca lupii-n stîne,
Bătrîni, bărbaţi, juni, tineri din munţi şi din cîmpii.

Priviţi măreţe umbre, Mihai, Ştefan, Corvine,
Româna naţiune, ai voştri strănepoţi,
Cu braţele-narmate, cu focul vostru-n vine,
„Viaţă-n libertate, ori moartea strigăm toţi !

Pe voi vă nimiciră a pismei răutate,
Şi oarba neunire la Milcov şi Carpaţi !
Dar noi, pătrunşi la suflet de sfînta libertate,
Jurăm că vom da mîna să fim pururea fraţi !

O mamă văduvită de la Mihaiu cel Mare,
Pretinde de la fii-şi azi mînă de-ajutor !
Şi blăstăm cu lacrimi în ochi pe ori şi care
În astfel de pericol s-ar face vînzător !

De fulgere şi peară, de trăsnet şi pucioasă,
Ori care s-ar retrage din gloriosul loc,
Cînd patria sa mama cu inima duioasă
Va cere ca să trecem prin sabie şi foc !

N-ajunge iataganul barbarei Semi-lune,
A cărei plăgi fatale şi azi le mai simţim ;
Acum se vîră cnuta-n vetrile străbune,
Dar martor ne e Domnul, că vii nu o primim !

N-ajunge despotismul cu-ntreaga lui robie,
Al cărui jug din secuii ca vitele-l purtăm :
Acum să încearcă cruzii, în oarba lor trufie,
Să ne răpească limba, dar morţi numai o dăm !

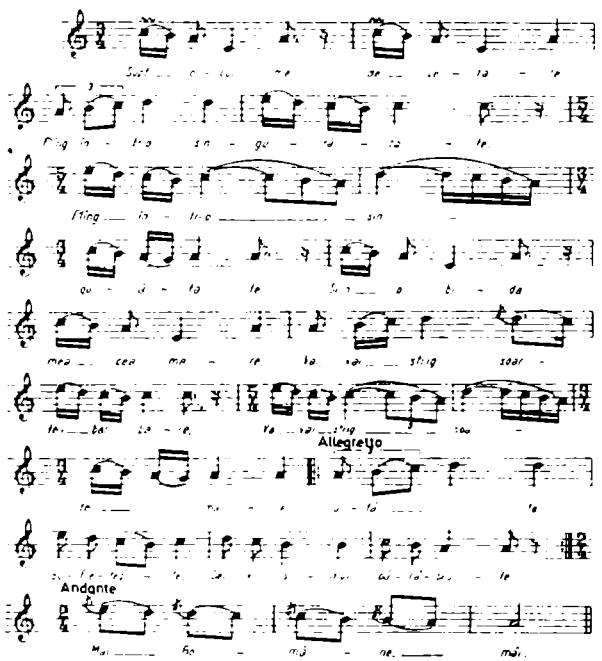
Români din patru unghiuri, acum ori niciodată
Uniţi-vă în cuget, uniţi-vă-n simţiri ;
Strigaţi în lumea largă că Dunărea-i furată
Prin intrigă şi silă, viclene uneltiri !

Preoţi cu crucea-n frunte ! căci oastea e creştină,
Devisa-i libertate şi scopul ei preasfînt ;
Murim mai bine-n luptă cu glorie deplină
Decît să fim sclavi iarăşi în vechiu-ne pămînt !

Melodia aparţine lui Anton Pann. [19]) Iniţial a fost creată pentru o parte din poezia lui Gr. Alexandrescu, *Adio*, publicată încă în 1832. [20]) În afară de mărturia lui Iosif Naniescu că a primit melodia, în anul 1839, de la însuşi Anton Pann, [21]) cîntecul *Din sînul maicii mele*, text şi melodie, figurează într-un manuscris în notaţie psaltică ce are indicat, la început, anul 1838. Manuscrisul a fost alcătuit de Inochentie Kitzulescu, tot bucureştean. [22]) Este o mărturie în plus că melodia a fost creată la Bucureşti, cu atît mai mult cu cît nu se afla în nici un manuscris psaltic de altă provenienţă decît muntenească.

Datorită contactelor permanente dintre revoluţionarii transilvăneni şi cei din Muntenia şi Moldova, cîntecul trebuie să se fi răspîndit peste tot. Dacă nu avem atestat acest lucru pentru Muntenia şi pentru Moldova, credem că nu poate fi dubiu că s-a cîntat în Oltenia. G. Dem. Teodorescu afirmă că, în anul 1848, Anton Pann „lucră peste Olt pentru realizarea ideilor naţionale şi cîntă triumful revoluţiei printr-un imn de care s-a vorbit în organele de publicitate ale epocii.“ [23]) În afară de aceasta, Comisarul de propagandă Zăgănescu trimite un raport Ministerului Trebilor dinlăuntru al Ţării Româneşti, în care se vorbeşte de ceremonia depunerii jurămîntului pe noua Constituţie în oraşul Rîmnicu-Vîlcea, şi unde se spune : „Într-acest pompos constituţiu aflîndu-se şi d-lui Anton Pann, profesor de muzică, împreună cu cîţiva cîntăreţi de aceeaşi profesie, au alcătuit o muzică vocală cu nişte versuri prea frumoase, puse pe un ton naţional plin de armonie şi trumfal, cu care a aprins entuziasmul de patrie în inimile tuturor cetăţenilor.“ [24]) Într-o deplasare pe care am făcut-o în vara anului 1964 în zona Rîmnicului-Vîlcea am găsit la o călugăriţă de la mînăstirea Surpatele un manuscris autograf Anton Pann care conţinea *Din sînul maicii mele*. Cînd melodia viitorului imn *Deşteaptă-te române* era cunoscută prin părţile vîlcene încă din 1840 ; cînd contactul dintre revoluţionarii paşoptişti era permanent ; cînd textul imnului s-a difuzat şi prin tipar ; cînd între data tipăririi şi a depunerii jurămîntului pe Constituţie la R. Vîlcea trecuseră aproape două

https://biblioteca-digitala.ro

luni — Raportul lui Zăgănescu este datat : 30 iulie 1848 —, şi cînd însuşi autorul melodiei, Anton Pann, se afla de faţă, nu credem că ne mai putem îndoi că la R. Vîlcea s-a cîntat *Deşteaptă-te Române.* În sprijinul acestei ipoteze mai vine faptul că melodia imnului apare, cu titlul *Ballade transylvaine,* la Viena în 1850, în colecţia scoasă de Henri (Ehrlich).[25] După propria-i mărturie, din prefaţa colecţiei, a trăit la Bucureşti „mai mult de trei ani". În 1840 este cercetat în legătură cu complotul organizat de mişcarea revoluţionară condusă de Mitică Filipescu.[26] Dacă este aşa, înseamnă că cel mai tîrziu la începutul anului 1844 a părăsit ţara. Includerea melodiei imnului revoluţionar printre celelalte melodii culese pe timpul cît a stat la Bucureşti nu poate fi explicată decît prin contactul autorului colecţiei cu revoluţionarii români. Dacă această melodie a putut ajunge la Viena, a putut ajunge şi la Rîmnicul-Vîlcei, şi chiar la Bucureşti şi Iaşi. Cîntecul s-a bucurat ulterior de circulaţie — pe aceleaşi căi — şi mai mare decît precedentul. Explicaţia o găsim în faptul că, mai mult decît oricare altul, răspunde năzuinţelor de libertate socială şi politică a absolut tuturor românilor.

PLÎNS-O CÎNTUL ROMÂNULUI
ÎN ANUL REVOLUŢIONAR 1848

Supt o culme de cetate,
Plîng într-o singurătate — bis
Şi-n obida mea cea mare
Vai ! vai ! strig soartei barbare — bis

Saltă şi te sufleteşte,
Servilismul părăseşte,
Măi Române, măi.

Prea tirană eşti tu, soartă,
Ne-ndurată-n fapte foarte,
Căci româna naţiune
O duseşi la periciune.
Nu privi la apăsare,
C-o să scapi de subjugare.
Măi, Române, măi.
Tu pe ginta cea romană
Ai lăsat dureri şi rană,
Ca în chinuri ea să piară
Fără nume-n a sa ţară.
Ci le lasă-acestea toate
Că din cleşte te vei scoate
Măi, Române, măi.
Unde-i Ulpia Traiană,
Apulul şi Patrusiana,
Serveşti, colina cetate,
Ce-s Italiei donate ?
Adu-ţi şi de-aceste-aminte
Că-s romane monumiute.
Măi, Române, măi.

Toate-acestea-s ruinate
De tirani, şi sfărîmate,
Demonstrînd cu-a lor manie
A Romanilor glorie.
Dar noi viteji d-om fi
Iar la loc se vor zidi.
Măi, Române, măi.

Unde sînt acum eroii
Care s-au luptat ca leii,
Apărîndu-şi direptatea,
Patria şi libertatea ?
Nu dormi, ci te trezeşte
Şi te luptă voiniceşte
Măi, Române, măi.

Ei au fost şi se trecură
Cînd ca bravi români căzură
Pe cel cîmp de bătălie,
Nu ca tine în sclavie !
Vezi ce bravi bărbaţi avurăm
Cînd de arme ne ţinurăm ?
Măi, Române, măi.

România, vai, cum plînge
Că tiranul nu se frînge
Ci puterea îşi măreşte,
Dreptul nostru-l nimiceşte !
Însă mai aveţi răbdare
Pîn-la lupta cea mai mare.
Măi, Române, măi.
Plînge Patria şi cere
De la voi, Români, putere.
Deci uniţi-vă-n simţire,
Fiţi eroi, aveţi iubire
Şi lucraţi cu bărbăţie
Pentru-a voastră-mpărăţie.
Măi, Române, măi.

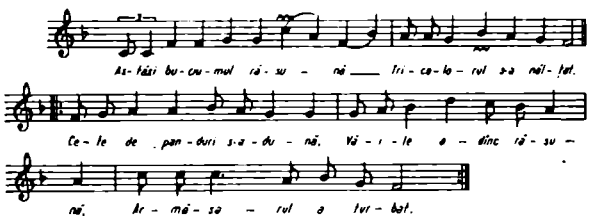
I. Buteanu

Cîntecul *Supt o culme de cetate* a apărut tot în Transilvania, cam în aceeaşi vreme, sau la scurt timp, cu cele precedente. Autorul textului este I. Buteanu, fost „tribun" al lui Avram Iancu, omorît în februarie 1849. Textul intitulat *Plînso-cîntul Românului în anul revo-*

https://biblioteca-digitala.ro

luționar 1848, [27] după ce amintește de străluci-rea și eroismul strămoșilor romani, îndeamnă la unire și la luptă pentru a învinge pe asupritori. Melodia este de origine populară, mult mai veche decît versurile. A circulat cu textul baladei lui *Pintea Viteazul,* erou popular mort în anul 1703 la asediul cetății Baia Mare. [28]) Mai apoi a devenit cîntecul haiducului *Bujor* [29]), al lui *Iancu la Turda* [30]), pentru a ajunge să vehiculeze în cele din urmă, de-alungul și de-a latul țării, tot felul de texte lirice. [31])

Sub o culme de cetate n-a rămas însă circumscris doar în Transilvania, ci a trecut și în celelalte provincii românești. Pentru aceasta pledează includerea melodiei în colecția lui C. Mikuli, [32]) care și-a făcut culegerile, în afară de Bucovina, la Iași și la București unde a dat concerte, prilej cu care și-a notat multe dintre piesele publicate.

Ucenescu ne-a păstrat, tot din perioada anului 1848, cîntecul *Pandurul.* [33])

Nu se cunoaște autorul versurilor, dar sînt în metru popular, ceea ce ar putea să însemne că nu este vorba de un poet consacrat, ci de unul mărunt dar familiarizat cu creația populară. Pentru crearea textului în perioada Revoluției din 1848 pledează : a) menționarea *tricolorului* și b) *pandurii* care se adună. Din cîte se știe, guvernul revoluționar a decretat, la 14/26 iunie, ca steagul național să aibă trei culori : roșu, galben și albastru. [34]) În afară de aceasta, „pentru apărarea și extinderea revoluției, s-a hotărît la 18/30 iunie organizarea unui corp de dorobanți și *panduri voluntari* sub comanda lui Gh. Magheru....“ [35]). Acestea sînt date peste care nu credem că se poate trece. Pentru aceeași perioadă pledează, în plus, și *melodia* care nu este decît o *variantă prescurtată a Marsilliezei.* Or, o asemenea melodie nu putea fi folosită, fără opreliști, decît în timpul Revoluției. Din cele de pînă aici, se mai desprinde concluzia că, deși cîntecul se află în manuscrisul unui brașovean, el a apărut în Muntenia, de unde G. Ucenescu l-a scris pe cînd se afla „student al d-lui Anton Pann“, la 1852. Cîntecul mai este important și pentru că atestă, în mod curent, circulația *Marsiliezei* la noi în această perioadă. Că va fi circulat mult — fie, și pe ascuns — ne-o mai dovedește faptul că un marș școlăresc, publicat de Anton Pann în *Spitalul Amorului sau Cîntătorul Dorului,* ediția din 1852, începe absolut la fel ca *Marsilieza.* [36]) Se știa despre acest cîntec revoluționar francez încă pe la 1840, cînd Cezar Bolliac era bănuit că „ar fi întocmit o *Marsilieză* în versuri și cuvinte turburătoare“ [37]) dar nu exista dovada certă că s-ar fi cîntat melodia, deși prezența în Principate a refugiaților politici francezi lasă să presupunem că s-ar fi cîntat încă pe la începutul secolului, sau cel puțin pe timpul Revoluției din 1821 și după aceea.

Desfășurarea Revoluției a avut numeroase momente dramatice în care poporul, ridicat la luptă pentru libertate și dărîmarea orînduirii feudale, a dat dovadă de eroism, mergînd pînă la sacrificiu. Fiecare dintre aceste momente a făcut să apară versuri vibrante, care cereau unire și îndemnau la luptă. Cu prilejul zilei de 11 iunie, cînd s-a dezlănțuit Revoluția la București, poetul D. Bolintineanu scrie versuri pline de dinamism ,în care îndeamnă masele la luptă :

Nobili fii ai României
Pînă cînd să suspinați ?
Iată ziua libertății,
Către arme alergați. . . . . . [38])

Versurile cele mai revoluționare au fost scrise însă la sfîrșitul aceleiași luni iunie, și au fost impuse de unul dintre evenimentele dramatice. Se știe că, pe 19 iunie, poporul — cu prețul a șapte morți și a opt răniți — a trebuit să dejoace eforturile reacțiunii de înăbușire a Revoluției, eliberînd guvernul provizoriu, pe care aceasta reușise să-l aresteze. În fruntea maselor populare s-a aflat și Ana Ipătescu, căreia C. Aricescu îi dedică o odă. [39]) Pe ziua de 28 iunie, reacțiunea lansează zvonul că o numeroasă armată țaristă se îndreptă spre București. Alarmat, guvernul provizoriu părăsește capitala. Începîndu-se represaliile, masele populare se ridică din nou pentru apărarea drepturilor cîștigate. În cea de a doua zi fierbinte, pe 30 iunie, cînd ciocnirile ating punctul culminant, poetul I. Catina, scrie ceea ce s-a considerat ca *Marșul de la 1848* al bucureștenilor.

Aideți, frați, într-o unire,
Țara noastră e-n pieire !
Aste ziduri și palate
Unde zac mii de păcate
Aideți a le dărîma !

Prezența vie a jertfelor aduse, și fierberea continuă a maselor smulg poetului versuri electrizante :

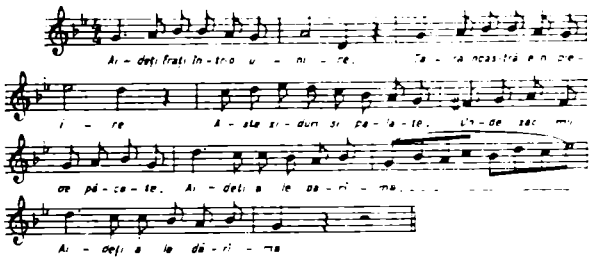
N-auziți în piață larmă ?
Dați năvală-n mîini cu armă !
Căci soldatul ne ajunge,
Baioneta ne străpunge,
Dați de-o vrea și el să dea !

Fulgerile se îndreaptă împotriva tuturor, inclusiv împotriva regimului țarist care amenință libertatea cîștigată :

Ai, Române, de vorbește,
Singur legi ție-ți croiește.

https://biblioteca-digitala.ro

Voi, ciocoi, să stați afară,
Tu, muscal, să ieși din țară
Căci poporul așa vrea !

Textul se publică în apropiatul număr al gazetei *Pruncul român* [40])

I. Buteanu

MARȘUL DE LA 1848

Aideți, frați, într-o unire,
Țara noastră e-n pieire !
Aste ziduri și palate
Unde zac mii de păcate,
Aideți a le dărîma !
Aideți a le dărîma !

N-auziți în piață larmă ?
Dați năvală-n mîini cu armă !
Căci soldatul ne ajunge,
Baioneta ne străpunge.
Dați, de-o vrea și el să dea ! (bis)

Destul fiarele ne strînge
Și robia-n vatră plînge !
Inima mi se-mpetrește,
Fierea mi se amărește.
Morți mai bine-ar fi să fim ! (bis)

Însă patria ne cere,
Printr-un suflet de durere,
Decît viață-ndelungată
Sub robia rușinată,
Cu-arma-n mînă să perim (bis)

Fraților, să n-aveți milă !
Dați în cei ce vă fac silă,
Vă ia plugul, arătura,
Boul chiar din bătătură,
Pare-ar fi un drept al lor ! (bis)

Dreptul lor e și al nostru,
Cîmpul lor e și al nostru,
Ș-adunarea cea obștească
Fiind casa românească,
Este casa tuturor (bis)

Ai, Române, de vorbește,
Singur legi ție-ți croiește.
Voi, ciocoi, să stați afară !
Tu, muscal, să ieși din țară !
Căci poporul așa vrea (bis)

Toba-n piață să răsune,
Tot Românul să se-adune.
Ori pe viață, ori pe moarte !
Dulce-i pentru libertate
Un mormînt a cîștiga ! (bis)

Autorul melodiei a rămas necunoscut. Melodia prezintă caracter dinamic, asemănător dinamismului versurilor. Nu știm cît de mult se va fi cîntat, dar în mod cert s-a cîntat. Textul a mai văzut lumina tiparului în anul 1859,[41] deci după Unirea Principatelor. În întregul său, cîntecul se află într-un manuscris în notație psaltică, [42]) și a fost publicat, tot cu notație psaltică, la începutul secolului nostru. [43]) Exemplul dat provine din această tipăritură.

În comparație cu *Deșteaptă-te Române,* cîntecul lui Catina a circulat incomparabil mai puțin, cel puțin după înfrîngerea Revoluției. Aceasta se explică prin limbajul incendiar al versurilor, justificat la rîndu-i prin momentul cînd textul a luat naștere.

Gazetele timpului — îndeosebi cele care apăreau la București și la Brașov — conțin numeroase texte revoluționare, dar nu s-a scris pentru toate muzica, sau poate că nu au ajuns pînă la noi. Al. Flechtenmacher a scris muzica pentru cîteva dintre aceste texte, precum :

— *Sfîntă zi de libertate,* versuri de Eugen Carada ;

— *Mama lui Ștefan cel Mare,* versuri de D. Bolintineanu ;

— *Unsprezece cireșar,* versuri de P. Pascady;

— *Apelul moldovenilor de la '48,* versuri de I. Poni ;

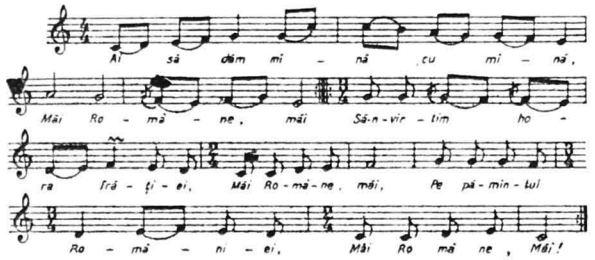
— *Sfînta zi de libertate.* Autorul textului necunoscut, etc.

Creația acestui muzician pe texte revoluționare și patriotice merită un studiu aparte, cu atît mai mult cu cît a arătat preferința pentru asemenea texte pînă la adînci bătrînețe. Nu tot ce a compus el s-a bucurat de circulație, la fel de mare, dar cele mai multe creații ale lui au fost agreate și cîntate de mase.

Bukarester deutsche Zeitung din anul 1849 (p. 118—119) anunță următoarele creații ale lui I. A. Wachmann : *Amurat, Salutare armatei nou organizate,* un marș pe motive românești ; *Sărbătoare în Rusia,* tablou muzical. [44])

Deși nu a jucat rolul mobilizator al cîntecelor revoluționare la care ne-am referit pînă acum, *Hora Ardealului* merită să ne rețină puțin atenția. Versurile — a căror primă strofă este identică cu cea a viitoarei *Hora Unirii* — au fost create de Vasile Alecsandri sub impresia puternică a ceea ce a văzut și a auzit la Adunarea națională care a avut loc la Blaj începînd din ziua de 15 mai 1848. Poetul a con-

https://biblioteca-digitala.ro

cretizat aici dorința fierbinte a românilor de pretutindeni de a se uni într-o țară unică : România. Poezia a fost publicată la scurt timp. [45])

HORA ARDEALULUI

Ai să dăm mînă cu mînă, *Măi Române măi*
Cei cu inima română, *Măi române măi*
Să-nvîrtim hora frăției, *Măi române măi*
Pe pămîntul României. *Măi române, măi*

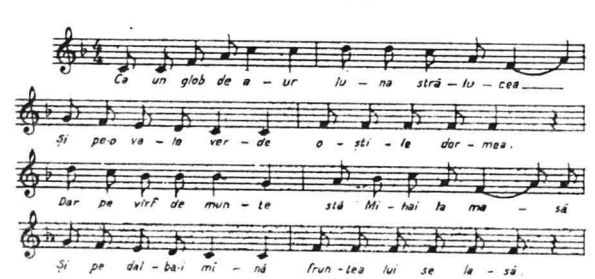
A sosit ziua dreptății, *Măi Române, măi !*
Sfînta zi a libertății, *Măi Române, măi*
Tot creștinu-nveselește, *Măi Române măi*
România-ntinerește. *Măi Române măi*

Ardelean, copil de munte, *Măi Române măi*
Ea-n ridică-ți acea frunte, *Măi române măi*
Și te-nsuflă de mîndrie, *Măi Române măi*
Că ești fiu de Românie. *Măi române măi*

Ardelean ! lumea te vede, *Măi Române măi*
România-n noi să-ncrede, *Măi Române măi*
Căci de-acum Românu-n lume *Măi Române măi*
Va fi vrednic de-al său nume. *Măi Române măi*

Ura, frați, în fericire, *Măi Române măi*
Ura, frați, într-u unire, *Măi Române măi*
Să-nvîrtim hora frăției *Măi Române măi*
Pe pămîntul României ! *Măi Române măi*

Melodia este de origină populară, adaptată de G. Ucenescu versurilor lui Alecsandri. [46]) Dovada primă a acestei origini ne-o face refrenul : *Măi Române, măi,* pe care l-a introdus pentru a acoperi dimensiunea frazelor melodice preexistente. Este mai mult ca sigur că adaptarea a avut loc mai tîrziu, deci nu s-a putut cînta în timpul frămîntărilor din 1848 și începutul lui 1849. [47])

Dintre cîntecele patriotice, în care se vorbește despre trecutul eroic al poporului român, ne oprim la *Cea din urmă noapte a lui Mihai Viteazul* sau — după cum i se mai spune, după primul vers — *Ca un glob de aur.*

Ca un glob de a - ur lu - na stră - lu - cea
Și pe o va - le ver - de o -ști - le dor - mea.
Dar pe vîrf de mun - te stă Mi - hai la ma - să
Și pe dal - ba-i mi - nă frun - tea lui se la - să

CA UN GLOB DE AUR

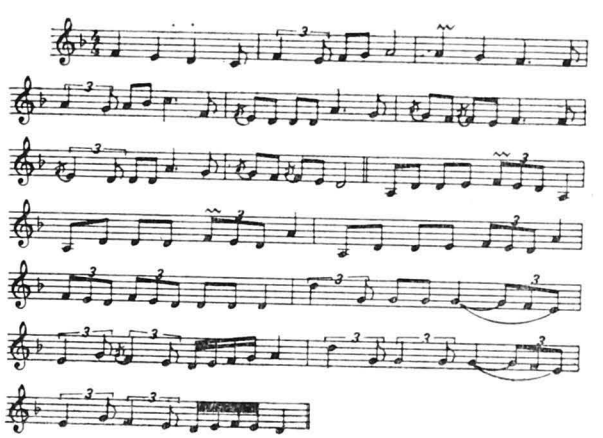
Ca un glob de aur luna strălucea
Și pe-o vale verde oștile dormea.
Dar pe vîrf de munte stă Mihai la masă
Și pe dalba-i mînă fruntea lui se lasă.

Stă în capul mesei, printre căpitani,
Și recheamă dulce tinerii săi ani.
Căpitanii toarnă prin pahare vin
Și în sănătatea lui Mihai închin.

Dar Mihai se scoală și le mulțumește
Și luînd paharul, astfel le vorbește.
„Nu vă urez viață, căpitanii mei,
Dimpotrivă, moarte iată ce vă voi !

Ce-i viața noastră în sclavie oare ?
Noapte fără stele, ziuă fără soare.
Cei ce rabdă jugul și-a trăi mai vor,
Merită să-l poarte, spre rușinea lor !"

Versurile aparțin lui D. Bolintineanu, poetul care s-a aplecat cu multă dragoste asupra trecutului nostru, dar autorul melodiei rămîne, deocamdată, necunoscut. Cîntecul poate fi găsit prin repertorii și manuale școlare. Exemplul nostru provine dintr-un manuscris în notație psaltică, de pe la 1883. [48]) Între diferitele variante există mici deosebiri, cele mai simple fiind cele care au circulat în mediile școlărești, cum este cazul și cu cea pe care o prezentăm.

Dăm o ultimă melodie, pe care o luăm dintr-un manuscris în notație psaltică, aflat în fosta bibliotecă a prof. G. Breazul. [49]) Ca titlu găsim scris : *Marșul românesc de la 1848.*

Nu se cunoaște autorul melodiei și nici al textului — care lipsește în manuscrisul menționat — dar pe care-l găsim la alte variante :

Astăzi, fraților români,
Ne vedem și noi stăpîni
Pe-ale noastre vechi moșii
Ce erau mai mult pustii...

Afirmația că melodia ar fi de origină ...populară" este dezisă de însăși structura acesteia. [50])

Am ales și prezentat, din multe cîntece revoluționare și patriotice legate de 1848, un nu-

https://biblioteca-digitala.ro

măr de opt piese. Ne-am oprit la acestea pentru că :

— reprezintă creații care nu numai că s-au cîntat în perioada abordată — cu excepția *Horei Ardealului*, totuși — dar s-au bucurat de circulație, în unele cazuri mare, chiar pînă în vremea noastră. Au continuat să fie cîntate pentru că exprimă setea de dreptate și iubirea de țară a maselor populare, sentimente permanente ;

— prin conciziunea și accesibilitatea lor, melodiile pot servi și astăzi ca model. Aceasta dovedește că numai trăirea intensă, alături de mase, poate duce la creații care să înfrunte secolele ;

— ne dăm seama de originea variată a melodiilor care s-au cîntat în timpul Revoluției pașoptiste. Cele trei surse : populară, împrumut de la alte popoare și creații noi vor fi prezente și în *Cîntecul muncitoresc revoluționar* de mai tîrziu.

Dar mai mult decît toate acestea, am abordat tema Cîntecelor revoluționare și patriotice din perioada anului 1848, pentru că am dorit să cinstim aniversarea celor 125 de ani care au trecut de la această confruntare a maselor, prin reamintirea cîtorva cîntece care au însuflețit și îmbărbătat în lupta lor pe cei care au deschis larg drumul unei Românii unite, libere și prospere, așa cum este cea în care trăim astăzi.

NOTE

[1]) K. Marx și Fr Engels. *Despre artă și literatură.* Editura pentru literatura politică. București, 1953, p. 304—311.

[2]) T. T. Burada, *Almanahul muzical*, III (1877), Goldner, Iași, p. 66.

[3]) T. T. Burada. *Cercetări asupra muzicii ostășești la Români*, în : Revista pentru Istorie, Arheologie și Filologie, 6 (1891) p. 69.

[4]) Id., ibid.

[5]) Gh. Ciobanu. *Mugur mugurel. Contribuții la istoria cîntecului popular cu conținut social-agitatoric*, în „Revista de etnografie și folclor", 10 (1965), nr. 2, p. 161—170.

[6]) Nicolae Bălcescu.*Mersul revoluției în istoria Românilor*, în vol. N. Bălcescu. Scrieri alese. I. Editura Minerva. București, 1973, p. 196.

[7]) M. Kogălniceanu. *Opere I. Scrieri istorice*. Ediție îngrijită de A. Oțetea București (1946), p. 292.

[8]) Id., ibid. p. 648.

[9]) Fr. Rouschitzki. *Musique orientale. 42 chansons et danses Moldaves, Valaques, Grecs et Turcs, arrangés et dédiés à Son Excellence Monsieur de Kiseleff...* (Iași, 1834), nr. 15.

[10]) J. A. Wachmann. *Bouquet de mélodies valaques originales...* Vienne, chez H. F. Müller, nr. 12, și respectiv : *Les bords du Danube. Chansons et danses roumaines...* Vienne, Vessely et Büsing ci-devant H. F. Müller, V, nr. 5.

[11]) Henri. *Airs nationaux roumains transcrits pour Piano.* Pietro Mechetti qm. Carlo, Wienne, nr. 14.

[12]) Anton Pann. *Cîntece de lume.* Transcrise din psaltică în notația modernă, cu un studiu introductiv de Gh. Ciobanu. Editura de stat pentru literatură și artă. București, 1955 nr. 20, 21, 5 și 43.

[13]) C. Mikuli. *48 airs nationaux roumains (en quatre suites)* Cahiers I, II, III, IV [intitulate fiecare : *Douse airs nationaux roumains*]. Léopol, chez Gubrinovics et Schmidt, éditeurs (f. a.) ; I, nr. 5 ; II, nr. 7 ; IV, nr. 4 și respectiv 8.

[14]) Vezi : C. Negruzzi. *Scene pitorești din obiceiurile Moldovei : Cîntece populare a Moldovei*, în : „Dacia literară". Tom. I (ianuarie—iunie 1840), Iași, p. 121—134 ; V. Alecsandri. *Poezia populară a Românilor*, în : „Bucovina" (1849). Republicat în vol. V. Alecsandri. *Opere complete.* Partea a III-a. Proză. București 1876, p. 153—200 ; Cezar Bolliac. *Poezia populară*, în „Vestitorul românesc". Gazetă cuprinzătoare de feluri de sciințe. București. 8 (1844), nr. 4 p. 29—32 ; Andrei Mureșanu, *Românul și poezia lui*, în : „Telegrafu romanu" Sibiu, 1 (1853), nr. 41 (27 mai), p. 161 ; nr. 43 (30 mai), p. 165 ; nr. 43 (3 iunie), p. 169—170.

[15]) C. Negruzzi. *Doina III. Marșul lui Dragoș.* În : „Foae pentru minte, inimă și literatură", 5 (1842), p. 100—101.

[16]) George Barițiu. *Cîntece populare românești.* În : „Foae pentru minte, inimă și literatură", 12 (1849), nr. 11, 12 decembrie, p. 87—88. Republicat în : George Barițiu. *Articole literare.* ESPLA, 1959, p. 114—119 și 166—168 (ed : „Mica bibliotecă critică") ; vezi și : Gr. Poslușnicu. *Istoria muzicii la Români.* „Cartea Românească", București, 1926, p. 43 Cristian Ghenea. *Procesul de formare a conștiinței naționale oglindit în documente muzicale.* „Muzica", 18 (1968), nr. 12 p. 21—22 ; V. Netea. *Avram Iancu.* În : „Magazin istoric", 6 (1972), nr. 9 (66), p. 4.

[17]) Biblioteca Academiei R.S. România. Ms. rom. *3497 : Carte de cînturi cu note de psaltichie, scrise de G. Ucenescu, student al domnului Anton Pann, la 1852*, p. 189.

[18]) *Foae pentru minte, inimă și literatură.* Brașov, 11 (1848), p. 200

[19]) În articolul : *Codex moldovenesc din 1824* („Muzica" 22 (1972), nr. 5 (234), p. 13—14), Octavian Lazăr Cosma, pornind de la începutul unui *Andante*, care este identic cu începutul cîntecului *Din sînul maicii mele* pe întinderea a două măsuri a 4/4, o consideră pe aceasta ca „protomelodia" cîntecului *Deșteaptă-te Române.* Acest început nu este decît corespondentul melodic a ceea ce se cheamă „versuri călătoare", adică o „formulă melodică" identică — dar neavînd neapărat origine unică — în mai multe melodii. Prototipul unei melodii nu se poate determina însă în nici un caz, pornind de la un fragment melodic, ci de la întreg, de la conservarea pilonilor principali ai întregii melodii. Ori — după cum recunoaște însuși autorul studiului menționat — numai începutul este identic, în rest melodiile deosebindu-se categoric.

[20]) Grig. Alexandrescu. *Adio*, în : „Curierul românesc", București 4 (1832), p. 193—194.

[21]) M. Gr. Poslușnicu, op. cit. p. 405—406.

[22]) Biblioteca Uniunii Compozitorilor din R. S. România, Fondul „G. Breazul", Ms. rom. 692 (dosar nr. 40) : Ms. I. Kitzulescu. *Adunare de vreo cîteva versuri desfătătoare*, f. 26 v. — 28 r.

[23]) G. Dem. Teodorescu. *Viața și activitatea lui Anton Pann.* Partea I.București, 1893, p. 61.

[24]) *Anul 1848 în Principatele Române.* vol. III. București, 1902, p. 83, apud Paul Cornea. *Anton Pann*, Editura de literatură. București 1964, p. 23. Să se vadă și : *Bibliografia analitică a periodicelor românești.* Volumul I. 1790—1850. Partea a III-a. Editura Academiei R.S. României. București, 1967, p. 942, col.2.

[25]) Henri. op. cit., p. 11—12 (no. 8).

[26]) G. Breazul. *Patrium Carmen. „Melos".* Culegere de studii muzicale scoase de G. Breazul I. Editura „Scrisul Românesc". Craiova, 1941, p. 394—395.

[27]) Vezi : B.A.R.S. România, Ms. rom. 3497, op. cit., p. 869.

[28]) Const. Gh. Prichici. *Geneza melodică a baladei* lui Pintea Viteazul, în : „Revista de folclor". București, 2 (1957), nr. 4 p. 7.

[29]) Vezi nota nr. 9.

https://biblioteca-digitala.ro

[30]) T. Popovici. *Regele munților*. Poem din cîntece populare românești, despre Avram Iancu, Sibiu, 1924, p. 8.

[31]) Vezi : Gh. Ciobanu. *Barbu Lăutaru. Contribuții la cunoașterea vieții, activității și a repertoriului pe care l-a cîntat*, în : „Revista de folclor". București, 3 (1958), nr. 4, p. 127—129.

[32]) C. Mikuli, op. cit., Caiet II, nr. 6.

[33]) B.A.R.S. România, Ms. rom. 3497, op. cit., p. 104. Pentru text se trimite la *Magazin de cîntări vechi și noi* tipărit la Brașov în 1863.

[34]) *Istoria României IV. Formarea și consolidarea orînduirii capitaliste* (1848—1878). Editura Academiei R.P.R., 1964, p. 89.

[35]) Id. ibid, p. 89.

[36]) Vezi : Anton Pann. **C***intece de lume*... op. cit., p. 305.

[37]) I. C. Fillitti. *Turburări revoluționare în Țara Românească între anii 1840—1843*, în : Anal. Acad. Rom. Seria II, Tom. XXXIV, 1911—1912 *Memoriile secțiunii istorice*. Souc. București, p. 217. Apud G. Breazul. *Patrium Carmen*, op. cit. p. 394. Pentru pătrunderea Marsilieziei la Români să se vadă și C.C. Ghenea. *Marsilieza în țara noastră*. „Muzica" 13 (1963), nr. 2, p. 19—23.

[38]) D. Bolintineanu. **C***intec de libertate improvizat în ziua de 11 iunie*. „Poporul suveran", 1 (1848), nr. 1 p. 4.

[39]) C. Aricescu. *Odă. La Eroina Română Anetta Ipătescu*. „Pruncul român", 1 (1848) p. 32 ; „Amicul poporului", 1 1848), col. 161—166.

[40]) „Pruncul român". București, 1 (1848), nr. 10 din 8 iulie, p. 40.

[41]) Christ Joanninu. *Tilinca sau Culegere de mai multe cîntece naționale din ambele Principate. Cele mai multe noi de mai mulți poeți români și o părticică adunate și corectate de la lăutarii din țară*. Partea II-a. București. Imprimeria Iosif Romanow et Co. 1859, cîntul 39.

[42]) Ms. Goiceanu, aflat în biblioteca prof. Sebastian Barbu-Bucur. A aparținut fostului seminarist de la Argeș Ion Goiceanu, din Goicea Mică jud. Dolj. care l-a scris între 17 aprilie -17 august 1888. În transcriere liniară, melodia a mai apărut în „Muzica" 17 (1967) nr. 5 p. 27 și 18 (1968) nr. 6, planșa de la sfîrșit.

[43]) N. Severeanu. *Colecțiuni de cintece naționale, bătrînești și călugărești, aranjate pe muzica orientală*. Broșura 1. Ediția I, Buzău. „Modernă" N. Davidescu, 1904, p. 45.

[44]) Vezi : *Bibliografia analitică a periodicelor românești* vol. I 1790—1850. Partea a III-a. Editura Academiei R.S. România, București 1967, p. 942, col. 2 (18957).

[45]) V. Alecsandri. *Hora Ardealului*, în : „Foae pentru minte, inimă și literatură". Brașov, 11 (1848), 24 iunie, p. 192.

[46]) B.A.R.S. România, Ms. rom. 3497, op. cit. p. 105 și 1030

[47]) Muzicologul Viorel Cosma crede că „melodia ce însoțește *Hora Ardealului* datează din perioada 1848—1851 (v. *Noi date despre contribuția muzicii în momentul Unirii*. „Muzica", 9 (1959) nr. 3, p. 26, col. 2) În sprijinul susținerii sale, aduce lipsa din manuscris a *Horei Unirii* al cărui text a fost definitivat de V. Alecsandri în 1856 („Foiletonul Zimbrului" Iași. 2 (1856), nr. 14, din 13 aprilie ; „Steaua Dunării" Iași, 2 (1856), nr 34, din 16 iunie, p. 135). Afirmația nu rezistă criticii, pentru că : a) G. Ucenescu a început să strîngă tot felul de cîntece — după cum demonstrează însuși manuscrisul său — după exemplul profesorului său Anton Pann, din anul 1852, cînd vine la București pentru învățătură ; b) manuscrisul său a fost scris după anul 1863, cum dovedesc numeroasele indicații de felul : „mai departe (textul) se află în „Magazin". Ori, publicația sa : *Magazin de cînturi vechi și noi* (Broșura întîi, Brașov. (f. ed.) a apărut în anul 1863 (vezi : *Bibliografia generală a etnografiei. și folclorului românesc*. I (1800—1891). București. Editura pentru literatură, 1968, p. 496, nr. 5912) ; c) melodia, așa cum se prezintă, este simplificată de Ucenescu pentru elevii săi — la Cîntul 523 (p. 1030) chiar se indică : „Cînt de școală" iar el a fost numit ca profesor după înapoierea de la studii ; d) pentru G. Ucenescu, *Hora Unirii* este reprezentată de această primă variantă, în care strofa de început este cea din cunoscuta *Hora Unirii*.

[48]) În „Foae pentru minte, inimă și literatură", 10 (1847) p. 212, poartă titlul : *Cea din urmă noapte a lui Mihai cel Mare*.

[49]) Biblioteca Uniunii Compozitorilor din R. S. România. Fond „G. Breazul" Ms. rom. 4701 : „*Dorul*". *Colecțiune de cintece vechi românești aranjate pe muzica bisericească (psaltichie), de Pană C. Brăneanu*. Ed. a II-a. Lucrarea premiată cu „Medalia de aur" la Expoziția română din anul 1906, f. 215.

[50]) Vezi : Prof. C. Brăiloiu și V. I. Popovici. **C***oruri și cîntece pentru tineretul școlar*... București, 1943, p. 98.

https://biblioteca-digitala.ro

Contribuţii inedite la studiul moştenirii muzicale a lui Dimitrie Cantemir (I)

de **VIOREL COSMA**

Dimitrie Cantemir, în epoca maturităţii. Gravură apărută la Londra în 1734 *(The History of the Growth and Decay of the Othman Empire)*

Aniversarea a trei veacuri de la naştere şi a 250 de ani de la moartea marelui cărturar moldovean Dimitrie Cantemir a stimulat ample investigaţii în arhivele şi bibliotecile din ţară şi de peste hotare, pentru conturarea cît mai exactă a personalităţii multilaterale a celui mai reprezentativ umanist român din epoca feudală. Deşi la data redactării prezentului studiu rezultatele cercetărilor încă nu sînt complet cunoscute, totuşi de pe acum — mai ales asupra muzicianului Dimitrie Cantemir — se pot aduce preţioase contribuţii inedite menite să amplifice valorosul studiu-monografic realizat în urmă cu aproape şapte decenii de către Teodor Burada.

Aşa cum am arătat, pe bază de documente din arhivele străine, într-un material din revista *Studii de muzicologie* [1]). Dimitrie Cantemir a fost considerat —

https://biblioteca-digitala.ro

în epoca sa — un muzician *profesionist*, asigurîndu-i-se acest loc atît în enciclopedii şi dicţionare de muzică, cît şi în tratate de istoria muzicii din sec. XVIII (Johann Nicolaus Forkel). Într-adevăr, precizarea aceasta schimbă radical imaginea estompată din trecut, cînd Dimitrie Cantemir ne-a apărut ca un „savant", un „enciclopedist", un „umanist", cu multiple preocupări cultural-artistice printre care şi „muzicale". Faptul că pînă azi, din întreaga sa operă editată, singurele lucrări care nu s-au publicat au fost tocmai tratatul de muzică şi creaţiile muzicale ale „prinţului valah" *(Allgemeines Gelehrten Lexicon...* de Chr. G. Jöcher, 1750), explică în bună măsură cauzele care au împiedicat precizarea imaginii personalităţii muzicale.

Allgemeines
Gelehrten-
LEXICON,
Darinne
die Gelehrten aller Stände
sowohl beyderley als weiblichen Geschlechts,
welche vom Anfange der Welt bis auf jetzige Zeit
gelebt, und sich der gelehrten Welt bekannt
gemacht,
Nach ihrer Geburt, Leben, merckwürdigen Geschichten, Absterben und Schriften
aus den glaubwürdigsten Scribenten
in alphabetischer Ordnung beschrieben werden.
Erster Theil
A—C
heraus gegeben von
Christian Gottlieb Jöcher,
LEIPZIG,
in Johann Friedrich Gleditschens Buchhandlung.
MDCCL.

Savant de tip renascentist, avid de învăţătură în toate domeniile, Dimitrie Cantemir s-a născut la confluenţa marilor culturi pe care le-a absorbit deopotrivă : *europeană şi orientală*. A crescut însă, în spiritul cultural al poporului căruia îi aparţinea, pe care s-au altoit straturile de cultură umanistă bizantină, musulmană — orientală şi europeană — apuseană. Opera sa rămîne expresia unei originale sinteze, a unui umanism românesc (N. Iorga) eliberat de idealismul clerical şi purtînd amprenta spiritului antic greco-latin.

Ca muzician profesionist, Dimitrie Cantemir a fost un remarcabil teoretician muzical (la nivelul veritabilului om de ştiinţă), un virtuoz interpret (la tanbur şi ney), un autentic compozitor (care şi-a *notat* lucrările), un pasionat constructor de instrumente *(„instrumentul matematic"* inventat în Rusia a căutat să răspundă la problema majoră a epocii barocului : temperarea modurilor şi sunetelor), iar pentru muzica românească şi turcească un erudit etnograf, folclorist şi istoriograf. Deşi nu ne propunem acum să analizăm toate laturile complexului nostru muzician, totuşi chiar din simpla enumerare de mai sus se desprinde cu claritate adevărul istoric ce nu mai poate fi în viitor contestat : Dimitrie Cantemir se înscrie în cultura românească şi universală ca *muzician profesionist*.

MULTILATERALA CULTURĂ MUZICALĂ A LUI D. CANTEMIR

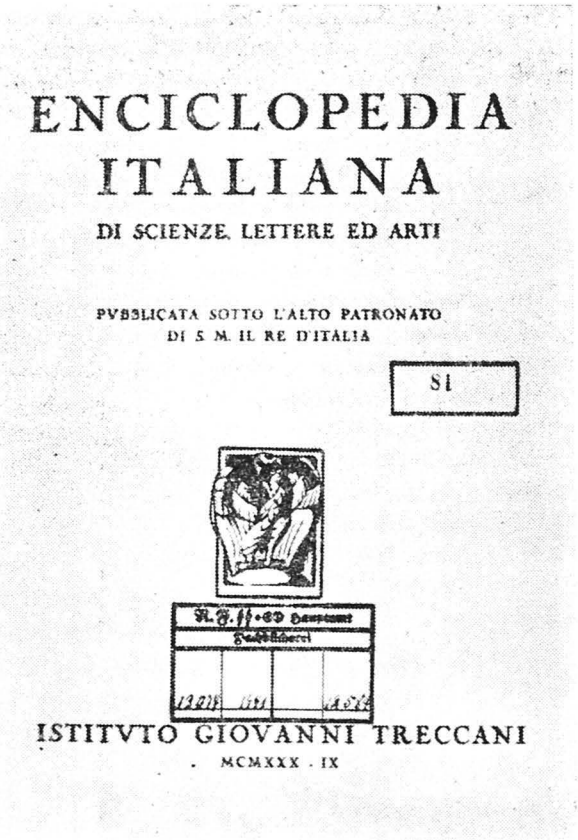
În *Istoria ieroglifică*, veritabil pamflet politico-social de aleasă formă filosofico-literară, există o menţiune a lui Dimitrie Cantemir peste care au trecut cu uşurinţă toţi cercetătorii istorici şi muzicali de pînă acum : ieromonarhul Ieremia Cacavelas, eruditul om de ştiinţă cretan şi principalul pedagog al familiei Cantemir, personalitate marcantă europeană cu studii de teologie, filosofie, medicină etc. la Leipzig şi Viena, profesor, traducător, predicator şi scriitor de vază la curţile din Occident, Orient şi Ţara Românească (Constantin Brîcoveanu), apare în susnumita „istorie secretă" a lui Dimitrie Cantemir sub înfăţişarea... *privighetorii*, pasărea cu cele mai apreciate virtuţi „muzicale". De ce acest surprinzător epitet adresat lui lui Ieremia Cacavelas, distinsul savant al cărui prestigiu la curtea moldovenească îl situa de-asupra tuturor boierilor ?

În ciuda faptului că viaţa şi activitatea multilaterală a lui Ieremia Cacavelas au format obiectul unor amănunţite cercetări istorice interne (Constantin Erbiceanu, Nicolae Iorga, Constantin Caradja, P. P. Panaitescu, Ariadna Camariano-Cioran) şi externe (Constantin Sathas, Gh. Zaviras, D. Procopiou, Hector Serafidis) nimeni nu a subliniat pînă acum pregătirea *muzicală* a acestui ieromonah.

După cum a stabilit Ariadna Camariano-Cioran în documentatul studiu *Jérémie Cacavela et ses relations avec les Principautés Roumaines*[3], eruditul profesor al lui Dimitrie Cantemir a îndeplinit funcţiunile de „superior" al mănăstirilor Plăviceni (Olt) şi *Sf. Sava* (Moldova). Nu se putea ajunge la asemenea funcţii fără a cunoaşte bine cîntarea bisericească. Ceva mai mult. A tradus şi a tipărit o lucrare de tipic religios care presupunea stăpînirea deplină a slujbei religioase : *Învăţătură sintă, adecă sintei şi dumnezăeştii liturghii de pe limba grecească pe limba rumănească de Eremiia Cacavela dascăl...* Iaşi, 1697.

Pe de altă parte, numele dascălului lui Dimitrie Cantemir, al cărui umor şi spirit satiric au depăşit cadrul strîmt al curţii moldovene, a intrat în folclorul românesc şi grecesc. „Cacavelas a fost pentru timpul său — remarca Ariadna Camariano-Cioran — un umanist cu un vast orizont de cunoştinţe în toate domeniile, un poliglot şi în acelaşi timp un tip original puţin cam ciudat care şi-a bătut joc de opinia publică, fapt care a generat numeroase anecdote ce au circulat pe contul său atît în folclorul grec, cît şi în folclorul românesc'.[4]

https://biblioteca-digitala.ro


ENCICLOPEDIA
ITALIANA
DI SCIENZE, LETTERE ED ARTI
PVBBLICATA SOTTO L'ALTO PATRONATO
DI S. M. IL RE D'ITALIA
SI
ISTITVTO GIOVANNI TRECCANI
MCMXXX . IX

Pornind de la aceste elemente strîns legate de portretul lui Ieremia Cacavelas, dar mai ales de preocupările discipolului său, Dimitrie Cantemir, așa cum se reflectă ele în *Descriptio Moldaviae*, am investigat amănunțit biografia umanistului cretan mai ales asupra surselor italiene (se știe că I. Cacavelas a părăsit insula Creta în urma luptelor dintre turci și venețieni). Rezultatele au dezvăluit faptul excepțional care luminează strălucitor educația muzicală a „beizadelei Dumitrașcu" : „*Studio filosofia, matematica, musica, con vari illustri maestri stranieri, fra il quali primeggia E. Cacavela, poliglotta famoso*, compositore di musica (s.n.) *e abile disegnatore*". [5].

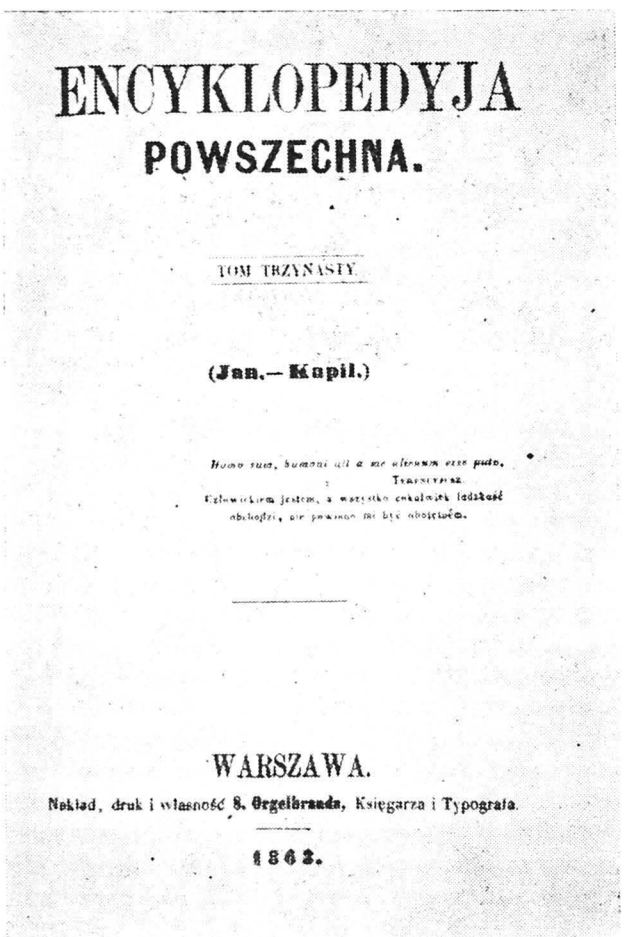
CANTEMIR, DIMITRIE. – Principe di Moldavia e storico, nato il 26 ottobre 1674, morto il 21 agosto 1723 in Russia. Figlio di Costantino C. principe di Moldavia dal 1685 al 1693, diede sin da giovane brillanti prove d'ingegno molteplice e vivace, e si rivelò con gli anni tipico esempio di erudizione enciclopedica settecentesca. Studiò filosofia, matematica, musica, con vari illustri maestri stranieri, fra i quali primeggia E. Cacavela, poliglotta famoso, compositore di musica e abile disegnatore. Il nome del C. si fece presto

Deci, tînărul Dimitrie Cantemir și-a început studiile muzicale *în țară*, la Iași, sub atenta și competenta îndrumare a acestui „*compositore di musica*". Ce fel de muzică a scris Ieremia Cacavelas ? În ce domeniu al artei sunetelor l-a instruit pe urmașul neamului Silișteniior ? I-a împărtășit oare lui Dimitrie Cantemir ceva din marea artă a culturii muzicale renascentiste europene ? Preocupările muzicale și etnografice timpurii ale viitorului domnitor nu s-au născut oare din contactul fructuos cu Ieremia Cacavelas, muzicianul ?

Acceptarea ipotezei noastre asupra începuturilor educației muzicale a lui Dimitrie Cantemir în patrie, încă din anii 1691—1693, sub oblăduirea ieromonahului cretan, ar îngădui unele răspunsuri plauzibile la multe probleme deschise și semne de întrebare care mai stăruie încă asupra vieții și activității muzicale a „prințului valah".

În primul rînd, Ieremia Cacavelas l-ar fi putut iniția în cîntarea bizantină pe care — așa cum rezultă din mențiunile înserate în *Descriptio Moldaviae* — Dimitrie Cantemir o stăpînea destul de temeinic. [6] Posedînd la perfecție limba greacă veche, practicînd cîntarea de strană la Plăviceni, dascălul cretan nu a întîmpinat dificultăți în dezvăluirea muzicii bizantine. Dacă se va adeveri și teza cercetătoarei Ariadna Camariano-Cioran (prin care se infirmă studiile lui Dimitrie Cantemir cu Meletie de Arta la *Marea Școală* a Patriarhiei din Constantinopol) [7], atunci punctul de greutate al educației bizantine a savantului român trebuie mutat în țară.

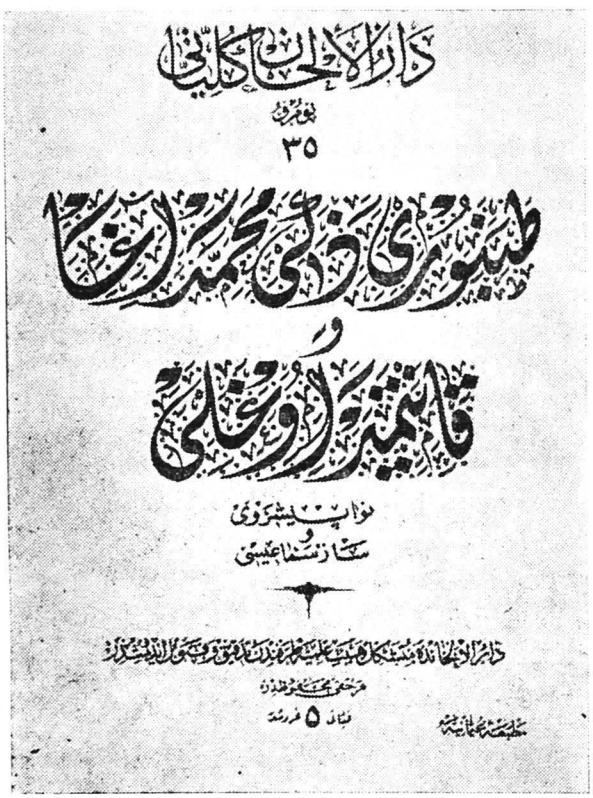
Nu ne poate scăpa nici mențiunea din *Encyklopedyja Powszechna* că Dimitrie Cantemir poseda „*slavona bisericească*" , limbă greu de învățat în capitala imperiului otoman. Amănuntul capătă o semnificație dublă : pe de o parte ne poartă cu gîndul la etapa studiilor lui Dimitrie Cantemir din secolul XVII (cînd limba slavonă era încă predominantă în biserica română) deci implicit și spre dascălul Ieremia Cacavelas (care a stat la Iași pînă la destituirea lui Antioh Cantemir, 1700), iar pe de altă parte îl leagă pe „prințul valah" de muzica psaltică din Moldova, poate singurul loc unde ar fi auzit și învățat „slavona bisericească" [9].


ENCYKLOPEDYJA
POWSZECHNA.
TOM TRZYNASTY.
(Jan.—Kupil.)
WARSZAWA.
Nakład, druk i własność S. Orgelbranda, Księgarza i Typografa.
1862.

În al doilea rînd, Ieremia Cacavelas a luat contact — înainte de a poposi în Țările Române — cu știința, arta și implicit cu muzica occidentală în călătoriile sale în Italia, Germania, Austria, Anglia. Cunoștea

https://biblioteca-digitala.ro

perfect limbile latină şi italiană, deci avea acces la creaţiile gregoriene şi la muzica renaşterii şi barocului. În 1667, sub forma unor scrisori, redactate la Londra, Ieremia Cacavelas a realizat o lucrare dogmatică ce dovedeşte perfecta stăpînire a cultelor orientale şi catolice : *Disertaţie asupra celor cinci diferenţe care există între Biserica greacă şi Biserica română*. Este greu de crezut că acest „*compositore di musica*" să nu-i fi dezvăluit tînărului Dimitrie Cantemir nimic din frumuseţile artei europene. Din izvoarele pe care le posedăm pînă acum se pare că educaţia muzicală din capitala imperiului otoman l-a îndreptat mai mult spre muzica orientală. Dimitrie Cantemir nu ne spune nimic asupra eventualilor profesori (chiar particulari) care l-ar fi iniţiat în cultura muzicală europeană. Numai legăturile personale cu ambasadele străine din Constantinopol ni se par totuşi insuficiente pentru însuşirea creaţiei occidentale. Aşa că, răspunsul unui *imbold* către arta muzicală apuseană ar putea veni de la acelaşi Ieremia Cacavelas.



Neva saz semâisî de *D. Cantemir. Nr. 35 al culegerii* Türk Musikisinin Klasikleri, Istanbul (1920).

Trimis ca ostatec la turci, Dimitrie Cantemir şi-a continuat la Constantinopol cultura muzicală. Timp de 15 ani a studiat temeinic muzica instrumentală cu „doi greci Kiemani Ahmed, un renegat, şi Angeli, ortodox" *(Istoria imperiului otoman)*. Deci între 1688—1703 muzicianul român a pătruns în tainele tanburului, ney-ului şi mai ales în complexa teorie şi practică a stilului oriental.

Stăruie totuşi o întrebare : de ce i-au trebuit lui Dimitrie Cantemir atîţia ani de studii ? Nu cumva, din dorinţa de a se impune ca autoritate în materie, a exagerat în datele autobiografice din *Istoria imperiului otoman* asupra duratei de pregătire muzicală ? Putea un muzician prestigios care frecventa cele mai înalte şi exigente cercuri politice şi artistice din Constantinopol să-şi decaleze studiile pînă la vîrsta de aproape 30 de ani, prezentîndu-se în faţa auditorilor (fie chiar particulari) în dubla postură de elev şi dascăl ?

Spre a răspunde exact şi a tălmăci înţelesul textului lui Dimitrie Cantemir trebuie mai întîi să cunoaştem procesul intim de învăţămînt al muzicii orientale, condiţiile de însuşire *practică* a repertoriului turcesc şi apoi mobilul nemărturisit al muzicianului moldovean de a prelungi peste limitele obişnuite perioada de studiu instrumental.

Dar mai întîi o remarcă, sugerată de exprimarea oarecum confuză a lui Dimitrie Cantemir : timpul petrecut de muzicianul român la Constantinopol este limitat între anii 1688—1710. Din aceşti 22 de ani, aproape 3 ani (1691—1693 şi 1699—1700) i-a petrecut în patrie încît nu ar fi exclus ca tocmai în timpul studiilor muzicale (socotit global) să fi revenit în Moldova. Astfel, neţinînd seama de întreruperile, relativ scurte (dovadă că nu şi-a schimbat profesorii), formularea globală „amîndoi mi-au fost instructori cinsprezece ani", să devină în realitate doar 12 ani de studiu efectiv. Acest interval apare în orice caz mai plauzibil, deşi problema rămâne deschisă în continuare.

Exista însă un specific al învăţămîntului muzical turcesc pe vremea lui Dimitrie Cantemir pe care însuşi autorul *Istoriei imperiului otoman* ni l-a prezentat destul de sugestiv cu toate meandrele lui : „Civilizaţiei îi urmează totdeauna şi pretutindeni muzica, dar la muhammedani ea nu se predă nici o dată în şcoli spre a fi învăţată, ci numai individual, pe la casele lor, de către oameni iscusiţi în arta muzicală. Şi-o însuşesc aproape toţi copiii de boieri (şi chiar mulţi de-ai oamenilor de rînd, după cum cineva are dorinţa sau o înclinaţie specială pentru aceasta), precum şi *ulema*, adică toţi *savanţii*, dintre care n-am aflat pe nici unul care să nu ştie să cînte ceva sau măcar să înţeleagă muzica, pentru că neamul persan şi turc (dar nu şi cel arab) se delectează peste măsură în mod obişnuit cu muzica" [10].

Să reţinem deci, că învăţămîntul era *particular*, nu organizat în şcoli sau Conservatoare ca în occident. De aci, decurgea automat o perioadă mai lungă de însuşire a teoriei şi practicii muzicale. În al doilea rînd se impune şi observaţia că muzica făcea parte integrantă din disciplinele oamenilor de ştiinţă orientali, dar — accentua Dimitrie Cantemir — spre a se „delecta". În sfîrşit, precizarea că muzica şi-o însuşeau „aproape toţi *copiii*', justifică începuturile timpurii ale învăţămîntului artistic al lui Dimitrie Cantemir.

Asupra practicii muzicale orientale (care solicita o îndelungată pregătire instrumentală) Dimitrie Cantemir ne oferă în aceeaşi lucrare *Sistemul sau întocmirea religiei muhammedane* suficiente detalii pentru înţelegerea specificului însuşirii repertoriului muzical : „Fiecare autor se sileşte să compună după plac piese în diferite moduri muzicale şi cu măsuri cît se poate mai grele încît cel mai iscusit interpret în acea măsură nu poate nicidecum cînta lucrarea, chiar dacă ar fi auzit-o de o mie de ori. De aceea, compozitorii orientali nu au nici note care să indice precis modurile şi tempii (care sînt într-o atît de mare şi lesnicioasă practică la europeni). Căci dacă va cunoaşte cineva perfect aşa numitul *usul* (structura ritmico-melodică

https://biblioteca-digitala.ro

— n.n.) poate să execute o piesă fără nici o greşeală şi fără ajutorul acelor note, dacă o va auzi de două sau trei ori de la autorul sau dascălul său". [11]

Aşa dar, nu numai că repertoriul trebuia învăţat printr-o migăloasă şi îndelungată practică sub continua îndrumare a profesorului (căci nu existau note, partituri), dar fiecare compozitor îşi socotea creaţia un veritabil unicat, cu secrete profesionale complicate, greu de „prins" după numai cîteva audiţii. Desigur că imitaţia maestrului impunea elevului o lungă perioadă de învăţămînt, iar oralitatea părea oarecum implicată, chiar căutată, de creatori spre a nu comunica în scris nimic. De aci şi o altă concluzie : fiecare compozitor era în acelaşi timp şi interpret.

În lumina acestor detalii documentare, vom înţelege adevărul anilor de îndelungată ucenicie artistică ai lui Dimitrie Cantemir. Pe de altă parte vom reţine şi faptul că adunarea şi notarea celor peste 360 de piese din *Mecmu'a Kantemiroğlu* se înscriu în aceeaşi perioadă de studii, etapă necesară de acumulare repertorială ce nu se putea despărţi de legăturile muzicianului moldovean cu profesorii săi. Fără prezenţa permanentă a maeştrilor melodiilor orientale, Dimitrie Cantemir nu ar fi realizat culegerea de cîntece. Sigur că anii necesari întocmirii anexei muzicale a tratatului au intrat în calculul afirmaţiei „mi-au fost instructori cinsprezece ani".

Educaţia muzicală multilaterală de la Constantinopol a inclus şi iniţierea în problemele teoretice ale culturii muzicale antice universale. Astfel, cu Meletie de Arta a pătruns nu numai în filosofia lui Thales din Milet, Aristoxenos din Tarent şi Aristoteles, ci şi în lucrările lor cu *profil muzical (Problemata, Politika, Elemente de armonie, Elemente de ritmică)*.

De asemenea, printre prietenii de casă ai lui Dimitrie Cantemir s-a numărat filosoful, matematicianul şi astronomul Essad efendi, traducătorul lui Aristoteles în limba turcă. Este greu de crezut că acesta nu i-a făcut cunoscute ideile marelui filosof antic despre muzică.

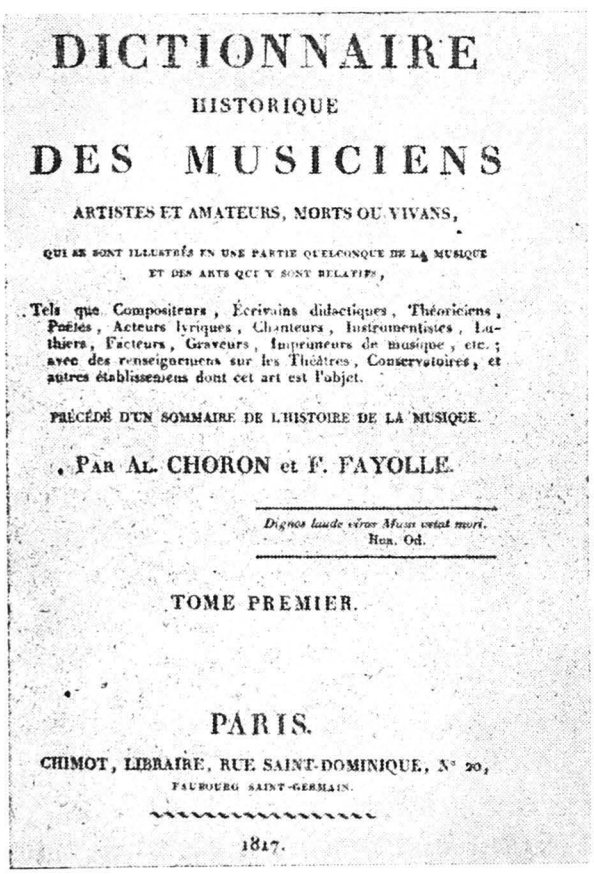
În contactul cu operele teoreticienilor muzicali ai Greciei antice, a deprins Dimitrie Cantemir teoria cosmogonică a muzicii turceşti, dar mai ales similitudinea cu celebra concepţie despre *„muzica sferelor"*. În *Sistema sau întocmirea religiei muhammedane*, muzicianul nostru arată că „turcii şi persanii, adaptînd întreaga muzică mişcării cereşti", definesc teoria muzicală după acelaşi număr de elemente şi principii „cum le transmit vechii naturalişti", după felul cum „este alcătuită lumea fizică". [12] Deci, nu încape îndoială că Dimitrie Cantemir îi aprofundase pe „vechii naturalişti" elini şi orientali.

Poate chiar şi principiile acusticii muzicale ale lui Pitagoras şi Aristoxenos din Tarent nu i-au scăpat avidului cercetător român, dacă ne gîndim la *„instrumentul matematic"* construit în Rusia prin care încerca echivalenţe între modurile şi sunetele muzicii europene şi intervalele netemperate ale muzicii orientale.

Să nu uităm că accesul beizadelei moldovene la biblioteca Academiei Patriarhiei greceşti din Istanbul şi chiar în bogata şi — pentru alţii — inaccesibila bibliotecă a Sultanului, rămîn argumente suficiente pentru posibilităţile largi de informare în literatura antică grecească.

Părăsind definitiv după 1710 capitala imperiului otoman, Dimitrie Cantemir şi-a continuat cultura muzicală în Rusia. Aici, în preajma ţarului Petru cel Mare, şi-a lărgit orizontul pe de o parte în domeniul muzicii religioase, iar pe de altă parte în cultura muzicală europeană. Se cunosc afirmaţiile „prinţului valah" despre priceperea ţarului „în muzica bisericească", după cum ne sînt suficiente documentele referitoare la educaţia muzicală europeană a fiilor săi la curtea rusească. [13] În capitolul referitor la cultura muzicală europeană, din partea doua a prezentului studiu, vom arăta pe larg preocupările lui Dimitrie Cantemir în adîncirea fenomenului artistic european.

În posesia unei atît de vaste şi multilaterale pregătiri muzicale, socotim că personalitatea lui Dimitrie Cantemir nu mai poate fi privită în afara profesionistului de superioară şi autentică vocaţie pentru arta sunetelor.



DICTIONNAIRE

HISTORIQUE

DES MUSICIENS

ARTISTES ET AMATEURS, MORTS OU VIVANS,

QUI SE SONT ILLUSTRÉS EN UNE PARTIE QUELCONQUE DE LA MUSIQUE ET DES ARTS QUI Y SONT RELATIFS,

Tels que Compositeurs, Écrivains didactiques, Théoriciens, Poëtes, Acteurs lyriques, Chanteurs, Instrumentistes, Luthiers, Facteurs, Graveurs, Imprimeurs de musique, etc.; avec des renseignemens sur les Théâtres, Conservatoires, et autres établissemens dont cet art est l'objet.

PRÉCÉDÉ D'UN SOMMAIRE DE L'HISTOIRE DE LA MUSIQUE.

PAR AL. CHORON et F. FAYOLLE.

Dignos laude viros Musa vetat mori.
HOR. Od.

TOME PREMIER.

PARIS.

CHIMOT, LIBRAIRE, RUE SAINT-DOMINIQUE, N° 20, FAUBOURG SAINT-GERMAIN.

1817.

Titlurile şi datarea lucrărilor muzicale ale lui Dimitrie Cantemir

În istoriografia românească şi universală *numărul* şi *titlurile* exacte ale lucrărilor muzicale ale lui Dimitrie Cantemir cunosc o confuzie atît de gravă încît aceasta s-a transmis şi în literatura muzicologică. Nu numai atît ; există cercetători care contestă pînă şi *paternitatea* sau *existenţa* anumitor lucrări muzicale. În privinţa *datării* documentelor problema nu numai că nu a fost soluţionată pînă acum şi unisonul este imposibil de stabilit, dar se pare că există destule dificultăţi şi în viitor pentru rezolvarea definitivă a incertitudinilor (manuscrisul moldovenesc al lucrării

https://biblioteca-digitala.ro

Introducere în muzica turcească nu s-a identificat pînă în prezent).

Desigur cel mai autorizat în lămurirea acestor probleme contradictorii trebuie socotit în primul rînd Dimitrie Cantemir. Dacă textele sale ar fi fost clare, astăzi nu am fi avut de rezolvat decît aspecte privitoare la datare (ţinînd seama că întreaga operă muzicală ni s-a transmis prin manuscrise). Însă lipsa de preciziune a autorului a constituit principala cauză a confuziilor.

„Invitat de aceştia (Davul Ismail efendi şi Latif Celebi — n.n.), am compus o carte mică în limba turcească despre arta muzicii şi o am dedicat-o lui Ahmed III, sultanului acum regnante. Precum am înţeles, amatorii de muzică se servesc pînă în ziua de astăzi — scria în *Istoria imperiului otoman* (1714—1716) — de regulele puse de mine în acea cărticică". Iar în finalul pasajului (după ce prezintă virtuţile muzicii orientale) mărturiseşte :" Dacă însă Dumnezeu îmi va da viaţă şi sănătate, voi trata despre această parte într-un op separat, după sistema şi opiniunea lumei orientale".

„Cînd eram la Constantinopol — scria în *Sistema sau întocmirea religiei muhammedane* (1722) — am alcătuit, ducînd-o precum nădejduim la bun sfîrşit, o carte (pe care am închinat-o actualului sultan Ahmed care se desfată mult cu muzica şi este foarte priceput în această artă) scrisă în dialectul turc, supunînd în ea regulile teoretice ale întregii muzici la anumite principii şi la canoane sigure, iar notele le-am redat cu caractere arabe pentru o mai uşoară folosire practică, arătînd mai clar teoria încît acum înşişi turcii afirmă că şi muzica practică şi cea teoretică au devenit mult mai uşoare şi mai limpezi".

Din cele două texte rezultă că :

1. A scris deja o primă „cărticică" teoretică.
2. Reflectă în viitor la un „op separat" despre muzica orientală.
3. Tratatul a fost „dedicat" sultanului Ahmed al III-lea (a cărui domnie a durat de la 23 august 1703 pînă la 1 octombrie 1730).
4. Limba de redactare a fost *turca*, iar literele folosite ca simboluri muzicale aveau caractere *arabe*.

Care sînt totuşi confuziile semănate de Dimitrie Cantemir prin textele mai sus citate ?

1. Dacă este vorba de tratatul său de muzică, al cărui manuscris autograf s-a descoperit recent în colecţia lui Sadeddin Arel şi care însumează peste 100 de pagini, atunci nu mai poate fi „*o cărticică*".
2. Lucrarea a fost „dedicată", nu „redactată", pe timpul lui Ahmed al III-lea. Deci, cînd şi-a scris Dimitrie Cantemir manualul teoretic : în secolul XVII (cînd nu domnea sultanul menţionat) sau în sec. XVIII ?
3. Nu aminteşte absolut nimic despre culegerea de melodii. Aceasta ar fi cea de a *treia* lucrare a „prinţului valah" sau numai o *anexă* la tratat ? Adăugarea culegerii de peste 360 de melodii la partea teoretică i-ar fi îngăduit lui Dimitrie Cantemir să-şi socotească lucrarea o simplă „cărticică" ?

În faţa atîtor întrebări nu trebue să ne mire suita de ipoteze şi de păreri confuze care au apărut după moartea muzicianului. Dar mai întîi să vedem ce păreri au susţinut cercetătorii străini.

Francezul Charles Fonton îi recunoaşte (în 1751) lui Dimitrie Cantemir meritul de a fi „autorul a mai multor arii turceşti care au avut mare succes şi cari se aud încă cu mare plăcere", dar se întreabă nedumerit — după ce răsfoise *Istoria imperiului otoman* — de ce „acest Domnitor îşi atribuie gloria de a fi introdus notele în muzica orientală", căci „orientalii n-au deloc note ca şi noi" ? [14]. Aşa dar, nu ştia de tratatul lui Dimitrie Cantemir.

Doi cercetători din secolul XVIII, St. Priest şi Charles Eduard Guys, ultimul reluîndu-l pe primul, susţin : „Cantemir, în *Istoria imperiului otoman*, afirmă că a redactat un tratat despre muzică şi l-a trimis lui Ahmed al II-lea (sic !). Dacă totuşi — după cum susţine el — atunci s-a aplicat metoda sa didactică muzicală, aceasta trebue că nu s-a răspîndit prea mult întrucît acum se ştie atît de puţin despre ea, ca şi cînd nu ar fi existat niciodată" [15]. Totuşi, Ch. Ed. Guys în volumul al doilea din *Voyage littéraire* afirmă : *„Le prince Cantemir, qui avoit bien étudié cette partie qui en a même, fait un Traité, nous a laissé des Airs de sa composition, n'a pas hesité a mettre la musique Grecque-Orientale au dessus de la notre"* [16].

Deci, St. Priest confirmă posibilitatea existenţei tratatului, dar îi neagă răspîndirea metodei sale de învăţămînt artistic. În schimb Ch. Ed. Guys a aflat de existenţa tratatului şi mai ales de colecţia de cîntece a lui Dimitrie Cantemir.

Doi cercetători germani, autori de istorii ale muzicii, Franz Joseph Sulzer şi Johann Nicolaus Forkel au atestat preocupările teoretice muzicale ale muzicianului român, însă refuză să accepte existenţa lucrărilor teoretice [17].

Memorialistul italian Gianbatista Toderini (care trăise în 1781 la Constantinopol) îl confirmă pe „il dotto principe Cantemir" ca autor al unui *„scientifico Trattato dell-Arte Musica in lingua Turchesca"* [18].

DE LA LITTÉRATURE
DES TURCS,
Par M.r l'Abbé Toderini
Traduit de l'Italien en François,
Par M.r l'Abbé de Cournand Littér.
de Professeur Royal
TOME PREMIER
A PARIS
Chez Prault Libraire, rue de la Harpe,
N.° 135.

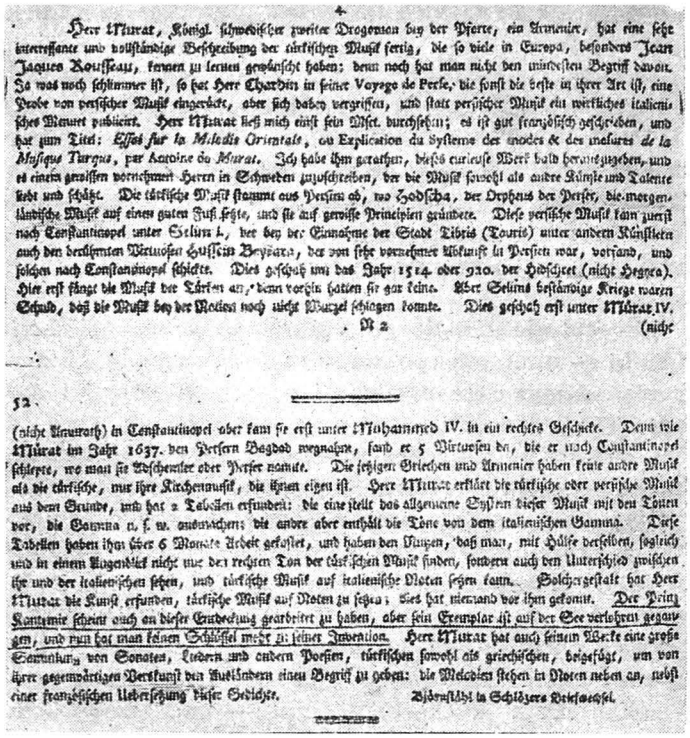
https://biblioteca-digitala.ro

Filosoful Athanasie Comnen Ipsilanti, fost dragoman al Patriarhatului din Constantinopol (1776), atestă pregătirea superioară „în cunoştinţa muzicii încît o preda şi la alţii mulţi, apoi că el cel dintîi a alcătuit semnele muzicii turceşti spre înţelegerea şi urmarea sunetelor, metodă necunoscută turcilor şi născocită de Cantemir“ [19]. I se recunosc deci, prioritatea invenţiunii semnelor de notaţie, metoda de învăţămînt şi implicit tratatul muzical.

Historisch-Biographisches
Lexicon
der
Tonkünstler,
welches
Nachrichten
von dem
Leben und Werken
musikalischer Schriftsteller,
berühmter Componisten,
Sänger, Meister auf Instrumenten,
Dilettanten,
Orgel- und Instrumentenmacher,
enthält;
zusammengetragen
von
Ernst Ludwig Gerber,
Fürstlich Schwarzburg-Sondershausischen Kammermusikus und Hof-Organisten
zu Sondershausen.
Erster Theil
A — M
Leipzig,
verlegts Johann Gottlob Immanuel Breitkopf,
1790.

Primul cercetător străin care sugerează şi alte noi lucrări realizate de Dimitrie Cantemir este marele lexicograf german Ernst Ludwig Gerber: „În 1691, a introdus pentru prima oară notele muzicale la turcii din Constantinopol, alcătuind nu numai o culegere de cîntece turceşti, ci a conceput şi o *Introducere în muzica turcească*“ [20]. Cît despre această ultimă lucrare, E. L. Gerber (reluînd o ştire din *Musikalische Kunstmagazin* de Johann Friedrich Reichardt) afirmă că „s-a pierdut pe mare“.

Din momentul apariţiei lexiconului lui Gerber aproape toţi cercetătorii din sec. XIX amintesc de cele *trei* lucrări ale lui Dimitrie Cantemir. Ceva mai mult: Guillaume André Villoteau menţiona în 1812



Herr Murat, Königl. schwedischer zweiter Drogeman bey der Pforte, ein Armenier, hat eine sehr interessante und vollständige Beschreibung der türkischen Musik fertig, die so viele in Europa, besonders Jean Jaques Rousseau, kennen zu lernen gewünscht haben: denn noch hat man nicht den mindesten Begriff davon. Ja was noch schlimmer ist, so hat Herr Chardin in seiner Voyage de Perse, die sonst die beste in ihrer Art ist, eine Probe von persischer Musik eingerückt, aber sich dabey vergriffen, und statt persischer Musik ein wirkliches italienisches Menuet publicirt. Herr Murat ließ mich einst sein Mscr. durchsehen; es ist gut französisch geschrieben, und hat zum Titel: *Essai sur la Melodie Orientale*, ou Explication du Systeme des modes & des mesures *de la Musique Turque*, par Antoine de *Murat*. Ich habe ihm gerathen, dieß curieuse Werk bald herauszugeben, und es einem gewissen vornehmen Herren in Schweden zuzuschreiben, der die Musik sowohl als andre Künste und Talente liebt und schätzt. Die türkische Musik stammt aus Persien ab, wo Hodscha, der Orpheus der Perser, die morgenländische Musik auf einen guten Fuß setzte, und sie auf gewisse Principien gründete. Diese persische Musik kam zuerst nach Constantinopel unter Selim I, der bey der Einnahme der Stadt Tibris (Tauris) unter andern Künstlern auch den berühmten Virtuosen Hussein Beygara, der von sehr vornehmer Abkunft in Persien war, vorfand, und solchen nach Constantinopel schickte. Dies geschah um das Jahr 1514. oder 920. der Hedschret (nicht Hegira). Hier erst fängt die Musik der Türken an, denn vorhin hatten sie gar keine. Aber Selims beständige Kriege waren Schuld, daß die Musik bey der Nation noch nicht Wurzel schlagen konnte. Dies geschah erst unter Murat IV.

(nicht Amurath) in Constantinopel aber kam sie erst unter Mahammed IV. in ein rechtes Geschicke. Denn wie Murat im Jahr 1637. den Persern Bagdad wegnahm, fand er 5 Virtuosen da, die er nach Constantinopel schleppte, wo man sie Taschemiter oder Perser nannte. Die jetzigen Griechen und Armenier haben keine andre Musik als die türkische, nur ihre Kirchenmusik, die ihnen eigen ist. Herr Murat erklärt die türkische oder persische Musik aus dem Grunde, und hat 2 Tabellen erfunden: die eine stellt das allgemeine System dieser Musik mit den Tönen vor, die Gamma u. s. w. anzeichnen; die andre aber enthält die Töne von dem italienischen Gamma. Diese Tabellen haben ihm über 6 Monate Arbeit gekostet, und haben den Nutzen, daß man, mit Hülfe derselben, sogleich und in einem Augenblick nicht nur den rechten Ton der türkischen Musik finden, sondern auch den Unterschied zwischen ihr und der italienischen sehen, und türkische Musik auf italienische Noten setzen kann. Solchergestalt hat Herr Murat die Kunst erfunden, türkische Musik auf Noten zu setzen; dies hat niemand vor ihm gekonnt. Der Prinz Kantemir scheint auch an dieser Entdeckung gearbeitet zu haben, aber sein Exemplar ist auf der See verlohren gegangen, und nun hat man keinen Schlüssel mehr zu seiner Invention. Herr Murat hat auch seinem Werke eine große Sammlung von Sonaten, Liedern und andern Poesien, türkischen sowohl als griechischen, beygefügt, um von ihrer gegenwärtigen Verfassung den Ausländern einen Begriff zu geben: die Melodien stehen in Noten neben an, nebst einer französischen Uebersetzung dieser Gedichte. Übersetzt in Schlözers Briefwechsel.

Text privitor la Dimitrie Cantemir apărut în *Musikalisches Kunstmagazin* de Johann Friederich Reichardt, Berlin, 1782.

chiar *formatele* manuscriselor: „Printre diferitele opuri compuse de Demetrius de Cantemir — remarca G. A. Villoteau după prezentarea detailată a tratatului de muzică — se aminteşte un *Caiet de arii după regula muzicei turceşti*, un volum in 4°, şi o *Introducere în muzica turcească* in 8°, în moldoveneşte“ [21]. Informaţiile de mai sus au fost preluate (chiar cu menţiunea formatului manuscrisului moldovenesc) în marea enciclopedie *Biographie universelle des musiciens* de François Joseph Fétis [22].

Muzicologul belgian însă ne furnizează un amănunt contrar afirmaţiilor cercetătorilor din veacul XVIII: „*On a aussi de ce prince Introduction à la musique turque, en moldave; manuscrit in 8°*, qui se trouve à Astrakan“ (sublinierea noastră). — De unde a deţinut oare ştirea informatul Fr. J. Fétis nu am putut afla. Din păcate manuscrisul nu s-a descoperit pînă acum, în ciuda tuturor cercetărilor întreprinse mai ales de pasionatul Teodor T. Burada.

Enciclopediile universale principale din sec. XIX publicate la Varşovia (1863) [23]. Praga (1892) [24]., Petersburg (1895) [25]. amintesc — toate — despre *Introducere în muzica turcească*, iar cele în limbile polonă şi cehă de *Cartea de cîntece*. Nimic însă despre tratatul de teorie muzicală!

https://biblioteca-digitala.ro

Grosses vollständiges

UNIVERSAL LEXICON

Aller Wissenschafften und Künste,

Welche bißhero durch menschlichen Verstand und Witz erfunden und verbessert worden.

Darinnen so wohl die Geographisch-Politische Beschreibung des Erd-Creyses, nach allen Monarchien, Kayserthümern, Königreichen, Fürstenthümern, Republicken, freyen Herrschafften, Ländern, Städten, See-Häfen, Festungen, Schlössern, Flecken, Aemtern, Klöstern, Gebürgen, Pässen, Wäldern, Meeren, Seen, Inseln, Flüssen, und Canälen; Samt der natürlichen Abhandlung von dem Reich der Natur, nach allen himmlischen, luftigen, feurigen, wässerigen und irrdischen Corpora, und allen hierinnen befindlichen Gestirnen, Planeten, Thieren, Pflantzen, Metallen, Mineralien, Saltzen und Steinen ꝛc.

Als auch eine ausführliche Historisch-Genealogische Nachricht von den Durchlauchten und berühmtesten Geschlechtern in der Welt:

Denen Leben und Thaten der Kayser, Könige, Churfürsten und Fürsten, grosser Helden, Staats-Minister, Kriegs-Obersten zu Wasser und zu Lande, den vornehmsten geist- und weltlichen Ritter-Orden ꝛc.

Ingleichen von allen Staats-Kriegs-Rechts-Policey- und Haußhaltungs-Geschäfften des Adelichen und Bürgerlichen Standes, der Kauffmannschafft, Handthierungen, Künste und Gewerbe, ihren Immunitäten, Zünfften und Gebräuchen, Schiff-Fahrten, Jagden, Fischereyen, Berg-Wein-Acker-Bau und Viehzucht ꝛc.

Wie nicht weniger die völlige Vorstellung aller in den Kirchen-Geschichten berühmten H. H. Väter, Propheten, Apostel, Päbste, Cardinäle, Bischöffe, Prälaten und Gottes Gelehrten, wie auch Concilien, Synoden, Orden, Wallfahrten, Verfolgungen der Kirchen, Martyrer, Heiligen, Sectirer und Ketzer aller Zeiten und Länder,

Endlich auch ein vollkommener Inbegriff der allergelehrtesten Männer, berühmter Universitäten Academien, Societäten und der von ihnen gemachten Entdeckungen: Ferner der Mythologie, Alterthümer, Münz-Wissenschafft, Philosophie, Mathematic, Theologie, Jurisprudentz und Medicin, wie auch aller freyen und mechanischen Künste, samt der Erklärung aller darinnen vorkommenden Kunst-Wörter u. s. f. enthalten ist.

Mit Hoher Potentaten allergnädigsten Privilegiis.

Fünffter Band, C — Ch.

Halle und Leipzig,

Verlegts Johann Heinrich Zedler,

Anno 1733.

II. B. a.

Coperta unei lucrări instrumentale de D. Cantemir : *Saz Semâisi*. La subsolul coperții se menționează : „*A fost examinată și admisă de Comisia științifică a Conservatorului. Toate drepturile rezervate*“.

Numele lui D. Cantemir a apărut în numeroase lexicoane și enciclopedii din sec. XVIII. Unul din primele lexicoane apărute imediat după moartea savantului român la Halle (1733) : *Grosses vollstädiges Universal Lexicon*.

İSTANBUL

KONSERVATUVARI

NEŞRİYATI

Türk Musikisinin Klasikleri

№ 171

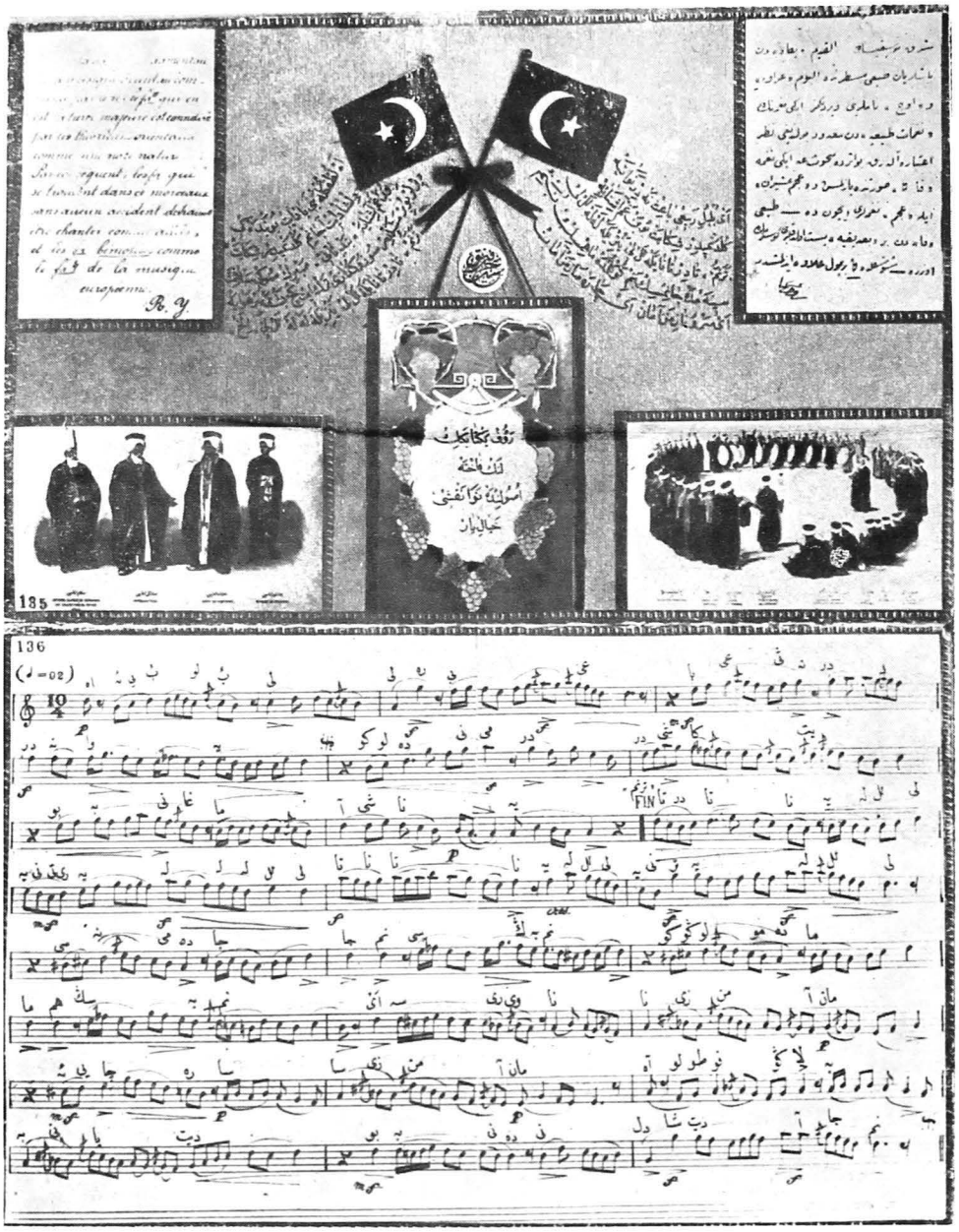
KANTİMİR OĞLU

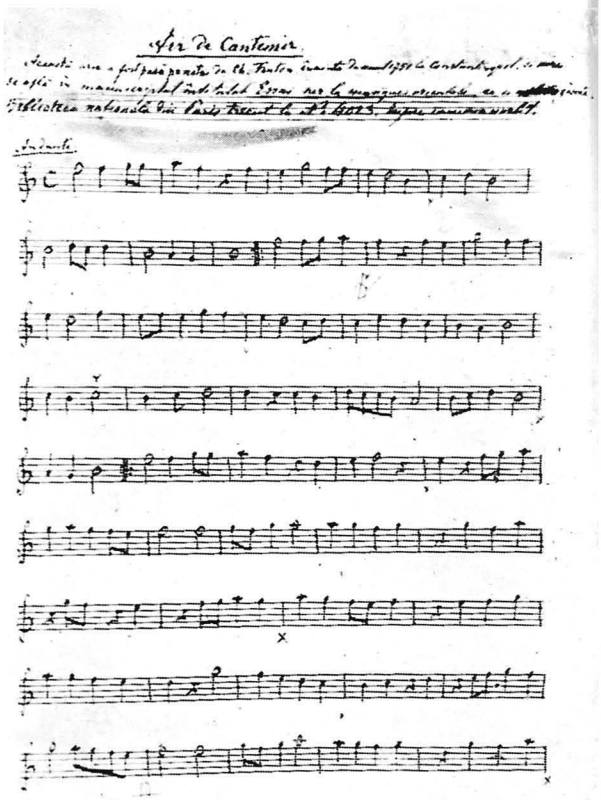
PENCÜGÂH MAKAMINDA
SAZ SEMAİSİ

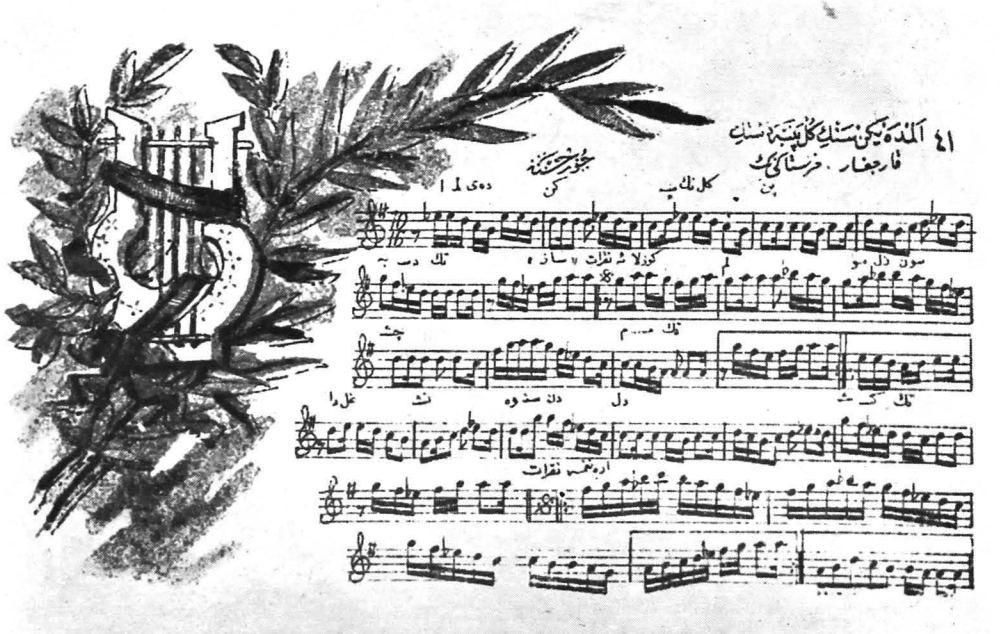
KONSERVATUVARDAKİ İLMİ HEY'ET TARAFINDAN
TETKİK ve KABUL EDİLMİŞTİR.

HER HAKKI MAHFUZDUR

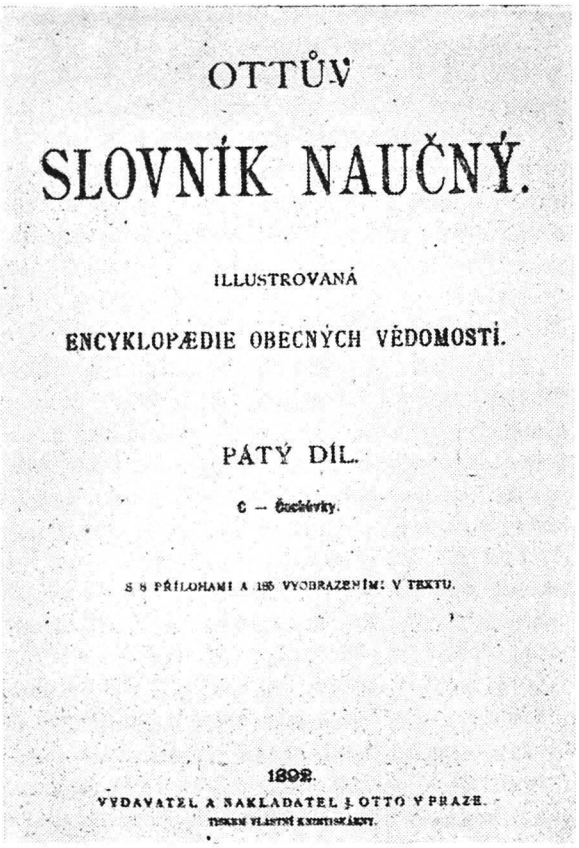
FİATI 5 KURUŞ

https://biblioteca-digitala.ro

Muzică de Rauf Yekta Bey, în stilul clasic al lui D. Cantemir, editată în Turcia la începutul secolului nostru pe cărți poștale ilustrate în culori. (colecția T. T. Burada).



Aria lui Cantemir. Manuscrisul autograf al lui Theodor T. Burada. (colecția T. T. Burada).

Carte poștală ilustrată editată de amatorul de muzică din orașul Talaat Bey, la începutul sec. XX. (Colecția T. T. Burada).

https://biblioteca-digitala.ro


OTTŮV

SLOVNÍK NAUČNÝ.

ILLUSTROVANÁ

ENCYKLOPÆDIE OBECNÝCH VĚDOMOSTÍ.

PÁTÝ DÍL.

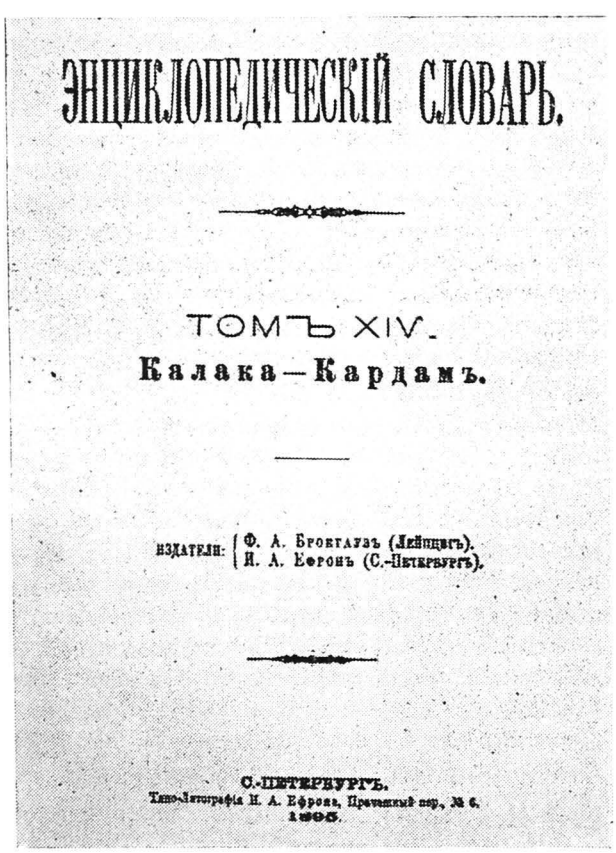
C — Čuchávky.

S 8 PŘÍLOHAMI A 186 VYOBRAZENÍMI V TEXTU.

1892.

VYDAVATEL A NAKLADATEL J. OTTO V PRAZE.

TISKEM VLASTNÍ KNIHTISKÁRNY.


ЭНЦИКЛОПЕДИЧЕСКІЙ СЛОВАРЬ.

ТОМЪ XIV.

Калака—Кардамъ.

ИЗДАТЕЛИ: Ф. А. Брокгаузъ (Лейпцигъ).
И. А. Ефронъ (С.-Петербургъ).

С.-ПЕТЕРБУРГЪ.
Типо-Литографія И. А. Ефрона, Пречистенскій пер., № 6.
1895.

Desigur că locul preponderent în discutarea moştenirii muzicale teoretice a lui Dimitrie Cantemir îl deţine muzicologia turcă din sec. XIX şi XX. Rînd pe rînd, Kazîm Uz, Rauf Yekta, Sadeddin Arel, Gültekin Oransay, T. Yilmaz Öztuna, Halil Bedîi Yönetken etc. s-au ocupat de lucrările muzicianului nostru, părerile asupra paternităţii tratatului muzical, dar mai ales asupra „noii metode" de notare cu „*ebced*" (litere arabe) a creaţiei turceşti, fiind împărţite.

Rauf Yekta atestă existenţa tratatului *Edvâr Musiki* şi recunoaşte păstrarea doar a *citorva piese* din culegerea de melodii, susţinînd în biografia lui Dimitrie Cantemir că „majoritatea operelor acestuia sînt pierdute".[25]. Cît priveşte sistemul de notaţie muzicală inventat de Dimitrie Cantemir, muzicologul turc îi refuză paternitatea autorului român, arătînd că este vorba de o simplă preluare şi perfecţionare a vechii notaţii turceşti [27].

Continuatorul lui Rauf Yekta la conducerea revistei *Sehbal* (unde s-au publicat o serie din piesele lui Dimitrie Cantemir), muzicologul Sadeddin Arel, posesorul manuscrisului autograf al *Tratatului* şi al *Culegerii* scria în nr. 66 din 1 decembrie 1920 al susnumitei reviste: „Lui îi datorăm o culegere în notaţia alfabetică de acum 200 de ani şi un tratat conţinînd întreaga teorie muzicală turcă a vremii" [28]. Sadeddin Arel precizează că „datorită transcripţiei sale", astăzi se cunosc „în total 360 de bucăţi".

Muzicologul Gültekin Oransay menţionează numai două lucrări ale lui Dimitrie Cantemir: Kitâbu *ilmi'l-mûsikî alâ vechi'l hurûfât* şi culegerea de 360 de piese: *Kantemiroğlu Mecmu'asi* [29].

Cele mai precise şi preţioase date despre lucrările muzicianului român ni le-a oferit recent (1963) T. Yilmaz Öztuna în volumul 10 din *Istoria Turciei*. Acesta a cercetat „exemplarul de nepreţuit care este autograful principelui" şi în care „Kantemiroğlu şi-a pus pe note piesele sale instrumentale (de tipul *peşrev* şi *saz semâi*)". [30] Datorită muzicianului nostru şi unui mare teoretician turc Ali Ufkî Bey — afirmă Yilmaz Öztuna — imaginea muzicală a secolului XVII „se schimbă total", aceştia notînd cu sistemul liniar (portativ) şi cu litere arabe un bogat fond de piese clasice turceşti.

Aşa cum arăta Halil Bedii Yönetken la *Colocviul internaţional al civilizaţiilor balcanice* de la Sinaia (1962), numele lui Dimitrie Cantemir este preţuit în Turcia contemporană ca un clasic al teoriei şi creaţiei turceşti, recunoscîndu-i-se atît *Tratatul de teorie muzicală*, cît mai ales lucrările ce figurează permanent în programele posturilor de radiodifuziune [31].

În sfîrşit, să facem o scurtă incursiune şi în literatura istorică, filosofică şi muzicologică românească din sec. XIX şi XX.

Printre „alcătuitorii cîntecilor" la români, dar şi printre teoreticienii muzicali care cunoşteau diferite „soiuri de ritmi musicali", informatul Anton Pann îl enumeră şi pe Dimitrie Cantemir, în vestita sa lucrare didactică *Bazul teoretic* [32]. Deci aflase şi de *Colecţie* şi de *Tratatul muzical* al autorului *Istoriei imperiului otoman*, fapt întărit şi de prezenţa unui cîntec al lui Dimitrie Cantemir în culegerile sale de melodii din prima jumătate a secolului trecut [35].

Fără precizarea existenţei *Tratatului* şi a titlului *Culegerii de cîntece*, dar cu menţiunea preţioasă că Dimitrie Cantemir „au scos întîiaşi dată la turci noatele în cîntările lor şi alte multe feliuri de cîntări au adaus în muzica lor care se cîntă la dînşii şi pînă în ziua de astăzi cu multă dulceaţă" [34]., se face în 1868 de către T. Boldur Lăţescu, una din primele atenţionări asupra operei muzicale a domnitorului moldovean.

https://biblioteca-digitala.ro

Manuscrisul autograf al Tratatului de muzică al lui D. Cantemir. La subsol se află menţiunea ştampilei : *„Donaţia H. S. Arel"*.

Doi istorici, Grigore Tocilescu în ediţia critică a *Operelor* principelui *Demetriu Cantemir (Vita Constantini Cantemyrii)* [35] şi I. S. Floru în *Enciclopedia română* (Astra) de Corneliu Diaconovich [36]. ne atrag atenţia asupra activităţii teoretice a lui Dimitrie Cantemir, fără nici o precizare a titlurilor lucrărilor.

În 1892 şi-a început Teodor T. Burada investigaţiile în Turcia şi Asia Mică pe urmele lui Dimitrie Cantemir, rezultatele cercetărilor făcîndu-le cunoscute public începînd din 1899—1903 *(Călătorii în Orient)*. „Colecţiunea compoziţiilor muzicale ale lui Dimitrie Cantemir se află în *Cartea cîntecelor după gustul muzicii turceşti.*" (1909). „Printre operele muzicale ale lui Cantemir se mai află şi *Introducerea în muzica turcească, scrisă în limba moldovenească*". Iar despre *Tratat* afirmă că „este scris în limba turcească şi întitulat *Tarifu imil* (sic !) *musiki alla veţki mahsus,* neavînd nici prefaţă, nici dedicaţie" [38]. Aşa dar, T. T. Burada se pare că este primul muzicolog român care ne-a transmis titlurile celor *trei* lucrări ale lui Dimitrie Cantemir.

Contribuţia esenţială a cercetării muzicologului ieşean a fost preluată în toată istoriografia şi muzicologia românească după 1910. Din păcate titlul original al tratatului era greşit, căci Rauf Yekta Bey i-a arătat lui T. T. Burada o *copie* şi nu manuscrisul autograf al „prinţului valah". Totuşi, meritul incontestabil al cercetătorului moldovean constă în conturarea personalităţii muzicale a lui Dimitrie Cantemir, latură care nu va mai scăpa nici unui biograf român din reflectorul investigaţiilor viitoare. Să spicuim cîteva principale teze ale muzicologilor şi istoricilor noştri din secolul XX despre lucrările lui Dimitrie Cantemir.

„A inventat un sistem de notaţiune muzicală care consistă în a întrebuinţa alfabetul otoman pentru cîntecele turceşti, care pînă atunci nu avusese notaţiune. Datorită acestor inovaţii s-au păstrat un mare număr de melodii turceşti, întîlnite şi azi în tradiţia lor sub numele de *Cantemir-ogen*" (sic !) — ne spune A. L. Ivela în *Dicţionar muzical ilustrat* [37]. Deci, nici un fel de menţiune despre lucrarea teoretică în moldoveneşte, dar cunoştea tratatul şi culegerea de cîntece (greşit denumită, chiar dacă ar fi menţionat corect *Kantemiroğlu* — fiul lui Cantemir).

Un informat articol a scris Mihail Gr. Poslușnicu în *Istoria musicei la români* (după ce publicase anterior în *Adevărul literar şi artistic* cîteva date preluate după T. T. Burada) din care rezultă că aflase de *Tarifu imil-musiki alla veţki mahsus* (titlul copiat greşit după compatriotul său ieşean) şi de *Introducere în muzica turcească scrisă în limba moldovenească,* însă nu aminteşte de **Culegerea de cîntece turceşti,** ci numai de „cele 17 melodii orientale ale lui Dimitrie Cantemir" [38].

George Breazul — în mod surprinzător eronat — scria în documentata sa lucrare *La bicentenarul naşterii lui Mozart* următoarele : „În cercurile muzicale ale Constantinopolului, Cantemir se impusese prin *Cartea în limba turcească asupra artei muzicii* (sic !) dedicată Sultanului Ahmed II" (sic !).[39]. Nimic despre celelalte două lucrări teoretice.

Un amplu, dar plin de erori profesionale muzicale (confundă tanburul, instrument cu coarde, cu „tamburinul", instrument de percuţie !), a înserat istoricul P. P. Panaitescu în documentata monografie *Dimitrie Cantemir. Viaţa şi Opera* [40]. Tratatul poartă denumirea *„Tarifu ilmi musiki ala vegni maksus (Tratat de muzică turcească)"* în catalogul de la sfîrşitul volumului, iar în textul capitolului VII *(Logica şi alte scrieri din prima perioadă)* i se spune *„Tarifu ilmi musiki ala véghi maksus"*. Tot la opera muzicală, istoricul P. P. Panaitescu aminteşte de *Cîntecele lui Cantemir,* lucrare care nu figurează — la fel ca şi *Introducerea* în limba moldovenească — în catalogul final al *Scrierilor lui Dimitrie Cantemir în ordinea cronologică a redactării.*

„La cererea elevilor săi, el a scris o carte în limba turcă despre arta muzicii, intitulată *Tarifu ilmi musiki ala vequi maksus*" — scriau Sc. Callimachi, Vl. Block şi Elena Georgescu-Ionescu în lucrarea iconografică *Dimitrie Cantemir. Viaţa şi opera în imagini* [41]. Se reproduc „cele 33 de semne muzicale inventate de Dimitrie Cantemir", un *Peşrev* în notaţia cu litere arabe şi în transcriere liniară după

https://biblioteca-digitala.ro

Revue musicale, precum și diferite pagini de titluri, tanburul introdus de G. Toderini ș.a.

Identificarea manuscrisului autograf din colecția lui Sadeddin Arel cu reproducerea în facsimil a primei pagini din tratatul muzical intitulat *Kitâb-i ilm el musiki alâ vedjhi el hurufât*, precum și întreaga argumentație științifică asupra noului document l-am publicat în articolul *Documente și lucrări muzicale din pragul veacului al XVIII-lea* apărut în revista *Muzica* (1964).[42]. În același articol am semnalat și anexa muzicală autografă a lui Dimitrie Cantemir („un portativ cu explicarea sunetelor, denumirea și locul lor pe sistemul liniar") aflată în *Vita Constantini Cantemyrii*.

Rezultatele cercetărilor noastre le-am comunicat personal unor ziariști și folcloriști români cărora le-am transmis și fotocopii inedite. Astfel au apărut articole în *Informația Bucureștiului* (cu facsimil muzical după *Neva saz semâisi*)[43], în *Narodnaia Ruminia* (cu reproducerea primei pagini din tratatul muzical)[44], în *Studia et Acta orientalia*, cel mai amplu și documentat studiu redactat după ultimele izvoare turcești[45], în *Magazin istoric* (cu același facsimil din revista *Muzica*, 1964)[46], și în enciclopedia germană *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (cu un facsimil inedit asupra *ney*-ului din *Tratatul* lui Dimitrie Cantemir)[47].

În urma investigațiilor în arhivele din Istanbul și București (microfilmele de la Arhivele Statului), cercetătoarea Eugenia Popescu-Județ ajunge la concluzia că „tratatul, care conținea teoria muzicii și notația, era completat printr-o colecție de 365 de compoziții scrise în notația alfabetică"[40]. Titlul stabilit de coregrafa noastră este *Kitab-ul ilm-i musiki alâ vedjuhl hurufet (Studia et Acta orientalia*, p. 203) și în traducere românească *Cartea științei muzicei după felul literelor* (*Magazin istoric*, p. 81). Manuscrisul are două părți: „Prima, partea teoretică, este tratatul propriu-zis (142 de file), iar a doua parte cuprinde 341 (sic !) de melodii scrise cu notele lui Cantemir" (*Magazin istoric*, p. 81.). Cît despre existența lucrării *Introducere în muzica turcească în limba moldovenească* cercetătoarea înclină să o elimine din catalogul operei lui Dimitrie Cantemir.

În volumul *Lucrări de muzicologie* (1969), muzicologul Romeo Ghircoiașiu redîndu-i „principalele sale scrieri muzicale", enumără: „1. Cartea științei despre muzică (în original: *„Kitâb-i ilm-i mûsiki ala vechi hurûfât"*)... 2. O altă lucrare muzicală a lui Dimitrie Cantemir cuprinde compozițiile sale instrumentale în număr de 360 și e întîlnită: *Colecție, în original: Mecimua*, după Burada, *Cartea cîntecelor*... 3. O carte pierdută a lui Dimitrie Cantemir — scrisă în limba română — este *Introducere în muzica turcească*".[49]. Reluînd mai tîrziu cercetarea asupra muzicianului nostru într-o comunicare științifică susținută la congresul *Musica Antiqua Europae Orientalis* de la Bydgoszcz *(Démètre Cantemir — ethnographe et musicien)*[50]., autorul folosește pentru titlul tratatului denumirile *Edvar i ilm-i musiki* (p. 528), *Kitab-i ilm-i muziki* (p. 531), iar pentru „un recueil de 366 pièces (env.) „*Mecmua*" (p. 530).

În articolul *Cantemir Dimitrie* din enciclopedia *M.G.G.* (1972) etnomuzicologul Tiberiu Alexandru menționează *trei* titluri ale aceluiași tratat muzical: *Kitâb-i 'ilm-i mûsiqi 'alâ waǧh-i hurûfât* (M G. G. coloana 1213), *Ta'rifu 'ilm-i musiqi 'alâ waǧh-i mahşûş* (M.G.G., coloana 1294) și *Adwâr-i 'ilm-i mûsiqi* (M.G.G., coloana 1294) ultima formulare folosind-o și la legenda ilustrației[51]. Cu privire la cîntece, Tiberiu Alexandru amintește *"341 melodien in dieser Notation"* (a lui Cantemir în *Kitab-i*) și apoi *„356 Melodien"* (în *Ta'rifu*). Despre *Introducere în muzica turcească* se afirmă că pînă astăzi nu s-a găsit manuscrisul.

În sfîrșit, Octavan Lazăr Cosma în recentul său volum *Hronicul muzicii românești scrie:* „Iată lucrările sale teoretice. Prima, *Edvar-i musiki*, cunoscută și sub denumirea de *Tarifu ilm-i musiki alâ vedjhvi mahsus* (în românește, *Explicarea științei muzicii într-un chip mai amănunțit*). Lucrarea datează din anii 1703—1704 și a fost dedicată Sultanului Ahmed II... A doua, *Kitab-i ilm el musiki alâ vedjhi el hurufat* (Cartea despre știința muzicii cu sistemul literelor). Este cunoscută și cu titlul prescurtat: *Kitab-ul musiki ebjed* (Carte de notație muzicală). A fost scrisă între 1705 și 1709. În afară de sistemul teoretic, lucrarea cuprinde și un număr de 365 melodii notate de Cantemir. A treia, probabil în anul 1711, *Introducere în muzica turcească* [scrisă] *în limba moldovenească*"[62]. Așa dar, O. L. Cosma socotește că Dimitrie Cantemir a scris *trei* tratate teoretice, la care se adaugă — în partea doua a lucrării *Kantemiroğlu Edvâr-i* (1703—1704) — cele „341 de melodii notate după sistemul său".

Fără îndoială că în fața atîtor confuzii se impun concluziile rezultate din ultimele cercetări. Socotim că diferențele de titluri provin fie din lectura defectuoasă a numeroaselor *copii* realizate după manuscrisul autograf al tratatului în limba turcă, fie din adoptarea denumirii *arabe* a manualului în locul celei turcești (Tiberiu Alexandru), fie din confundarea exemplarelor-copii cu originalul, fie chiar din lipsa de unitate a transliterării limbii turcești în limba română.

De asemenea ar fi greu de acceptat părerea — din motive logice în primul rînd — că *Tratatul* și *Colecția de cîntece* alcătuiesc o *singură* lucrare, în *două* părți (Eugenia Popescu-Județ). Iată argumentele: 1. Melodiile nu se puteau nota cu sistemul literelor, pînă cînd partea teoretică nu a fost *integral* realizată și experimentată. 2. Culegerea și notarea a peste 360 de piese lungi, dificile ritmic și melodic, nu se putea realiza decît în decursul a c î t o r v a ani, mai ales că melodiile trebuiau mai întîi perfect învățate de autor sau de nenumărate ori executate oral de instrumentiștii informatori. 3. Din manuscrisele-copii care se mai află și azi în circulație în Turcia, cifra melodiilor notate *diferă* de la un exemplar la altul, ori nu era de conceput omiterea unor părți dintr-un „intreg". 4. Halil Bedîi-Yönetken ne-a comunicat personal în 1962 cu prilejul vizitei în România că există *exemplare* separate numai cu teoria lui Dimitrie Cantemir și altele numai cu melodiile sale. 5. În istoriografia, literatura și memorialistica universală din sec. XVIII se vorbește de asemenea *separat* de cele două lucrări (să amintim numai de denumirea lui Charles Fonton, *Livre de chansons d'après le goût*

https://biblioteca-digitala.ro

de la musique turque, din manuscrisul nr. 4023 de la *Bibliothèque Nationale* din Paris, 1751).

Față de argumentele de mai sus și în urma tuturor investigațiilor întreprinse pînă în prezent putem conchide asupra următoarelor *trei* titluri ca aparținînd lui Dimitrie Cantemir :

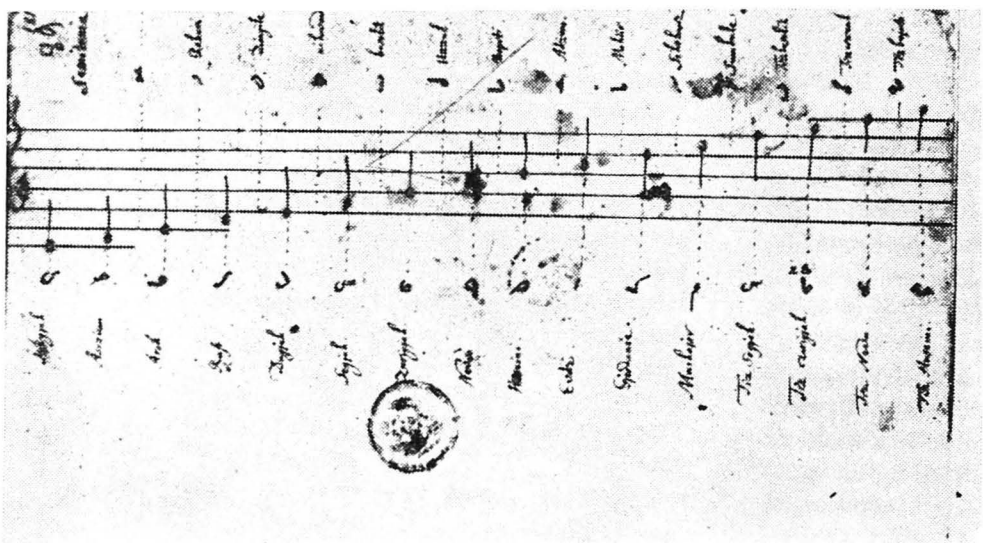
1. *Kiltâbn ilmi'l-musikî alâ vecsi'lhurûfâtu*[53]. (Cartea științei muzicale cu ajutorul literelor).

2. *Mecmu'a Kantemiroğlu* (Culegerea de melodii a fiului lui Cantemir) sau *Kantemiroğlu Mecmu'asî.*

3. *Introducere în muzica turcească, în moldovenește* (sau după o formulare în limba latină pare-se chiar a lui Dimitrie Cantemir în *Vita Principis Demetrii Cantemyrii de Bayer: Introductionem in Musicam Turcicam, idiomate Moldavi).*

În sfîrșit, un argument prețios ne oferă și *Cronica anonimă a Moldovei* atunci cînd afirmă că D. Cantemir „au arătat turcilor meșteșugu muzicăi" pe vremea cînd era „beizade" la Țarigrad, deci înainte de 1700.

Teza realizării lucrării *Kitâbu ilmi'l- musikî...* în secolul XVII este aproape unanim acreditată în muzicologia și istoriografia turcă contemporană.[54]

Cea de a doua lucrare *Mecmu'a-i Kantemiroğlu* (Culegerea de melodii a fiului lui Cantemir) trebue datată tot la sfîrșitul secolului XVII, ea nefiind decît volumul de „exemple muzicale" al *Tratatului* care trebuia aplicat practic. Culegerea rămîne însă *posterioară* lucrării teoretice. „Cauza pentru care în secolul al XVII-lea întîlnim dintr-o dată așa bogate exemple

Manuscris muzical autograf al lui D. Cantemir. Filă răzleață din *Introducere în muzica turcească,* descoperită la finele manuscrisului *Vita Constantin Cantemyrii.*

Asupra *datării* lucrărilor socotim că tratatul *Kitâbu-ilmi'l- musikî...* a fost realizat între 1695—1698, deci în secolul XVII.Data am stabilit-o după însăși indicația lui Dimitrie Cantemir care declară că a scris lucrarea după îndemnul celor doi discipoli ai săi, ambii îndeplinind funcția de trezorieri ai sultanului din Constantinopol **înainte** de 1700. Confuzia datării între 1703—1705 s-a datorat dedicației „prințului valah" către Ahmed al III-lea. Totuși să reținem faptul că o lucrare de asemenea importanță pentru cultura muzicală otomană nu putea fi oferită sultanului decît după o totală finisare și verificare practică de-a lungul cîtorva ani. Apoi, dedicația către Ahmed al III-lea nu era întîmplătoare : sultanul nou înscăunat în 1703 a sprijinit artele și iubea muzica în chip deosebit. Se mai adăuga și interesul politic al lui Dimitrie Cantemir de ocuparea tronului Moldovei, element hotărîtor după 1700, dar total indiferent în anii de ostatec și kapuchehaia din tinerețe.

Un argument că tratatul lui Dimitrie Cantemir era încheiat anterior anului 1700 l-ar putea constitui și faptul că unele copii-manuscrise păstrate pînă azi *nu dispun de nici o dedicație* către sultanul Ahmed III. Deci manualul începuse să-și croiască drum printre iubitorii muzicii **înainte** de 1703.

Informatul muzicolog german Ernst Ludwig Gerber preciza în lexiconul său că „în 1691 a introdus pentru prima oară notele muzicale la turcii din Constantinopol", deci Cantemir începuse deja din ultimul deceniu al secolului XVII să-și închege sistemul teoretic al *Tratatului.*

muzicale — precizia muzicologul și istoricul T. Ylmaz Öztuna — este aceasta ; *spre sfîrșitul secolului* (sublinierea noastră) Ali Ufkî Bey și Kantemiroğlu au creat sute și sute de lucrări în notație liniară și operele lor au ajuns pînă la noi. În secolele anterioare ne lipsesc astfel de colecții scrise".

Totuși nu ar fi exclus ca forma definitivă a manuscrisului *Mecmu'a Kantemiroğlu* să fi depășit anul 1700. Să nu uităm de pildă, că „Sieur Chabert" care îl însoțea pe ambasadorul Franței la Constantinopol, Ch. Ferriol, a obținut *Aria dervișilor* de la Cantemir între 1705—1707.

Cea de a treia lucrare, *Introducere în muzica turcească,* stă sub semnul incertitudinilor nu numai ca datare, ci și ca realizare. Dacă lucrarea aparține perioadei petrecute de Dimitrie Cantemir în Rusia și după cum am văzut din însăși declarația autorului în *Sistema sau întocmirea religiei muhummedane* nu era scrisă pînă în 1722, putem să o considerăm sigur în 1723 (anul morții). Limba moldovenească în care se spune de către biografii săi că a fost realizată *Introducerea în muzica turcească* ar fi încă un argument în plus pentru aceeași dată (1723) întrucît singura lucrare în limba română concepută în Rusia *(Hronicul vechimii romano-moldo-vlahilor)* aparține aceleași perioade. De ce și-a scris totuși *Introducerea* în limba patriei și nu în limba turcă ? Pe cine interesa în țară să afle date despre „sistema și opiniunea lumii orientale" ? Nu cumva lucrarea a *început-o mai înainte* de stabilirea sa în Rusia și doar finisarea într-un „op separat" ar fi urmat să o realizeze în ultimul an al

https://biblioteca-digitala.ro

existenței dacă „Dumnezeu îi va da viață și sănătate" ?

Sînt întrebări dificile care își așteaptă răspunsul. Totuși despre *Introducere . în muzica turcească* se vorbea intens atît la Constantinopol (G. Toderini) deci un argument că intenția depășise faza de proiect, cît și în restul Europei la *mai puțin de o jumătate de veac* după moartea muzicianului român. Este o probă posibilă că lucrarea intrase într-o etapă de schiță, de primă elaborare. Inexistența manuscrisului nu trebuie să ducă la negarea titlului.

Că Dimitrie Cantemir era preocupat de o asemenea lucrare putem deduce după acel „instrument matematic" capabil să demonstreze echivalențele sunetelor din modurile orientale cu cele europene. Chiar și acea misterioasă foaie-anexă la *Vita Constantini Cantemyrii* (fără nici o legătură cu conținutul lucrării) o putem privi ca un document al preocupărilor autorului de a ne „introduce" pe calea portativului în muzica orientală. Deci a atribui manuscrisului *Introducere în muzica turcească*, anul 1723, ni se pare cea mai justă datare.

Încercarea de sinteză între cultura muzicală orientală și cea europeană constituia se pare preocuparea centrală din ultimii ani ai vieții lui Dimitrie Cantemir. De aceea pentru a înțelege procesul de acumulare a culturilor bizantine, orientale și occidentale, așa cum le-au dictat etapele existenței sale în Moldova, Turcia și Rusia va trebui să-l urmărim pe autorul *Istoriei ieroglife* prin toate „secretele" lumii zbuciumatei sale epoci. Este ceea ce ne propunem să efectuăm într-un studiu viitor.

TRIMITERI BIBLIOGRAFICE

1. *Muzicianul Dimitrie Cantemir în literatura europeană din secolele XVIII-XIX.* În : *Studii de muzicologie*, București, Vol. 9, 1973.
2. În istoriografia noastră numele învățatului grec apare cînd sub forma *„Cacavelas"*, cînd ortografiat *„Cacavela"* sau *„Cacavella"* (N. Iorga încercînd chiar o apropiere de originea italiană). Am optat pentru forma cu „s" final, deoarece socotim că numele grecești s-au impus la noi în această formă începînd din sec. XVIII și apoi am respectat scrierea autorilor greci (Hector Sarafidis).
3. Camariano-Cioran, Ariadna. *Jérémie Cacavela et ses relations avec les Principautés Roumaines.* În : *Revue des études sud-est européennes*, București, tome 3, nr. 1—2, 1965, p. 165—190.
4. Camariano-Cioran, Ariadna, op. cit., p. 190.
5. *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti.* Publicata sotto l'alto patronato di S.M. il Re d'Italia. Instituto Giovanni Treccani, MCMXXX — IX, p. 777—778.
6. Din cîteva citate se deslușește faptul că Dimitrie Cantemir cunoștea în amănunt atît *repertoriul muzical* al bisericii noastre, cît și *textele* religioase ale slujbei. „După ce Domnul se întorcea de la altar în mijlocul bisericii, mitropolitul îi punea coroana de aur strălucitoare de pietre nestemate, iar pe cînd psalții cîntă *Vrednic este...*" (Cap. 3, *Despre datinile vechi și nouă la punerea Domnilor Moldovei*, p. 51—53). „Într-aceea preotul zice rugăciunile cununiei și schimbă inelele mirilor de cîte trei ori, apoi, după ce le-au pus cununiile, îi poartă și- întoarce pe la icoane ca într-un dans, iar corul cîntă troparul uzitat *Isaiia dănțuiește.* (Cap. 18, p. 146). „De aici mergînd mitropolitul înainte, Domnul intră în biserică, iar corul cîntă *Cuvine-se cu adevărat să te fericim"* (Cap. 8, *Despre ceremoniile la curțile domnești*, p. 98). „În biserică nimeni altul decît Domnul poate sta cu capul acoperit ; dar și el își descopere capul cînd se cîntă : *Sfînt. Sfînt e Dumnezeul nostru"* (Cap. 8, p. 99—100).

   Exemple de texte liturgice : „După aceasta Domnul sculîndu-se, se urcă iarăși pe tron, iar psalții cîntau :" Dă Doamne, Dumnezeule, viață îndelungată prea evlaviosului, prea strălucitului și prea înălțatului nostru Principe a toată Moldovlachia, Domnului Domn N.N. apără-l Doamne, mulți ani" (Cap. 3, p. 57). De asemeneea — în același capitol — Dimitrie Cantemir citează formula recitativului protodiaconului din *Ectenii* (p. 56—57). Toate citatele au fost extrase din *Descriptio Moldaviae*, traducere de Papiu Ilarian, București, Tip. Acad. Române, 1872.
7. „Noi nu credem că Dimitrie (Cantemir) a frecventat *Marea Școală* din Fanar după cum s-a afirmat pînă acum. Presupunem că a luat lecții cu profesorii și istoricii reputați ai epocii pe care i-a întîlnit la Constantinopol. Pe de altă parte, Meletie de Arta, mai tîrziu mitropolit al Atenei, nu a fost profesor la *Marea Școală*"... op. cit., p. 172.
8. *Encyklopedyja Powszechna S. Orgelbranda.* Tom szósty, Warszawa, Naklad, Druk i Wlasnósc S. Orgelbranda synów, 1874, p. 142.
9. „În unghiul din dreapta spre altar este corul cîntăreților moldoveni, iar în cel din stînga corul cîntăreților greci cari pe rînd cîntă în amîndouă limbile cîntările bisericești" *(Descriptio Moldaviae*, Cap. 8, p. 99). Precizarea lui Dimitrie Cantemir lasă să se înțeleagă că muzicianul stăpînea ambele limbi ale cîntării de strană bisericești (limba slavonă fiind încă în uzul „corului cîntăreților moldoveni").
10. Cantemir Dimitrie. *Kniga sistima ili sostoianie muhammedanskoi religii.* St. Petersburg, 1722, Cartea 6, Cap. 36. Textul în limba română ne-a fost comunicat de cercetătorul Virgil Cândea, îngrijitorul ediției de *Opere complete* ce va vedea lumina tiparului în Ed. Academiei R.S.R. A se vedea și articolul *Sistemul sau întocmirea religiei muhammedane (Text inedit în limba română)* de Virgil Cândea. În : *Luceafărul*, București, 16, nr. 21 (587), 26 mai 1973, p. 3.
11. Cantemir, Dimitrie. *Sistemul sau întocmirea religiei muhammedane*, op. cit. Capitolul *Muzica.*
12. Cantemir, Dimitrie. *Sistemul sau întocmirea religiei muhammedane*, op. cit., Capitolul *Muzica.*
13. Cosma, Octavian Lazăr. *Antioh Cantemir și muzica epocii sale.* În : *Muzica*, București, 15, nr. 1, ianuarie 1965, p. 39—42 ; Dvoicenko-Markov, De-

https://biblioteca-digitala.ro

metrics. *Demetrius Kantemir and Rusia.* În : *Balkan Studies*, Thesalonik, 12, nr. 2, 1971, p. 383—398.
14. Fonton, Charles. *Essay sur la musique orientale comparée à la musique Européenne, où l'on tache de donner une idée générale de la musique des Peuples de l'Orient et leur goût particulier ; de leur régles dans le chant et la combinaison des tons avec une notion abregée de leurs principaux instruments.* A. Constantinopole 1751. Manuscrisul nr. 4023 din Bibliotheque Nationale din Paris. Apud : Teodor T. Burada. *Scrierile muzicale ale lui Dimitrie Cantemir, domnitorul Moldovei.* În : *Analele Academiei Române*, Memoriile secțiunii literare, București, S. 2, T. 32, 1909—1910, București, Ed. Libr. Socec, 1911, p. 100.
15. Guys, Charles Edouard. *Voyage littéraire de la Grèce, ou lettre sur les Grecs, anciens et modernes, avec un parallele de leurs Moeurs*, Vol. 2, Paris, 1776, p. 22—23.
16. Guys, Charles Edouard. *Voyage littéraire...*, op. cit., p. 23.
17. Sulzer, Franz Joseph. *Geschichte des transalpinischen Daciens das ist : der Wallachey, Moldau und Bessarabiens.* Erster Band, Wien, bey Rudolph Gräffer, 1781 ; Forkel, Johann Nikolaus, *Allgemeine Geschichte der Musik.* Erster Band mit funf kupfertafeln. Leipzig, im Schwickertschen Verlag, 1788.
18. Toderini, Gianbatista. *Letteratura turchesca.* În *Venézia*, Presso Giacomo Storti, MDCCLXXXVII (1787).
19. *Documente privitoare la Istoria Românilor*, culese de Eudoxiu de Hurmuzaki, Vol. 13, București, 1909,p. 183—184. Apud : T.T. Burada, op. cit., p. 83.
20. Gerber, Ernst Ludwig. *Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkűnstler welches Nachrichten von dem Leben und Werken musikalischer Schriftsteller berümter Componisten, Sänger, Meister auf Instrumenten, Dilettanten, Orgel-und Instrumentenmacherenthält.* Erster Teil, A — M, Leipzig, Verlagts Johann Gottlob Immanuel Breitkopft, 1790, p. 344.
21. Villoteau, Guillaume André. *De l'état actuel de l'art musicale en Egypte.* Paris, 1812, p. 21. Apud T.T. Burada, op. cit., p. 82.
22. Fétis, F.J. *Biographie universelle des musiciens et Bibliographie générale de la musique.* Deuxième edition entièrement refondu et augmenté de plus de moitié. Tome deuxième, Paris, 1875, p. 175—176.
23. *Encyklopedyja powszechna.* Tom trzynasty. Warszawa, Naklad, druk i wlasnósc S. Orgelbranda, Ksiegarza i Typografa, 1863, p. 965—966.
24. *Ottův Slovnik Naučný.* Illustrovaná Encyklopedie obecnych vedomosti. Páty Dil. Vydavatel a nakladatel J. Otto v Praze, 1892, p. 113.
25. *Enciklopediceski Slovar.* Tomî XIV, S. Petersburgî, Tipo-Litografia N.A. Efrona, 1895, p. 317.
26. Yekta, Raouf. *Musique orientale. Le compositeur du Péchrev dans le mode Nihavend.* În : *Revue musicale*, Paris, nr. 5, 1907 ; Yekta Bey, Raouf. *La musique turque.* În : *Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire.* Fondateur : Albert Lavignac. Directeur : Lionel de la Laurencie. Première Partie, *Histoire de la musique*, Vol. 5, Paris, Delagrave, 1922, p. 2987.
27. Yekta Bey, Raouf, op. cit., p. 2980.
28. Yőnetken, Halil Bedîi. *Dimitrie Cantemir în istoria muzicii turce.* În : *Muzica*, București, 12, nr. 10, 1962, p. 38.
29. Oransai, Gültekin. *Die traditionele turkische Kunstmusik.* Ankara, Kűg-Veröffentlichung, 1964, 50 p.
30. Öztuna, T Yilmaz. *Başlangiciandan zamanimiza Kadar Tűrkye Tarihi.* [Istoria Turciei de la începuturi pînă în vremea noastră]. Vol. 10, Istanbul, Hayat Kitapari, 1963, p. 226.
31. Yőnetken, Halil Bedîi. *Dimitrie Cantemir în istoria muzicii turce.* În : *Muzica*, București, 12, nr. 10, octombrie 1962, p. 40.
32. Pann, Anton. *Bazul teoretic și practic al muzicii bisericești sau gramatica melodică.* București, Tip. Anton Pann, 1845, p. 28.
33. Ciobanu, Gheorghe. *Un cîntec al lui Dimitrie Cantemir în colecția lui Anton Pann.* În : *Revista de folclor*, București, 2, nr. 3, 1957, p. 81.
34. Cantemir, Dimitrie. *Scrisoarea Moldovei.* Reeditată la anul 1868, noiembrie în 28 zile de T. Boldur-Lățescu, redactorul ziarului *Moldova*, Iași, 1868, p. 18—19.
35. Cantemir, Demetriu. *Vita Constantini Cantemyrii.* În : *Operele principelui Demetriu Cantemir.* București, Tip. Acad. Rom., 1883, p. 85.
36. Diaconovich, C. *Enciclopedia română*, publicată din însărcinarea și sub auspiciile *Asociațiunii pentru literatura română și cultura poporului român*, Tom. 1, A — Copenhaga, Sibiu, Ed. și Tiparul lui W. Krafft, 1898, p. 702.
37. Ivela, A.L. *Dicționar muzical ilustrat*, București, Ed. Leon Alcalay, [1927], p. 38.
38. Poslușnicu, Mihail Gr. *Istoria musicei la români.* București, Ed. Cartea Românească, [1928], p. 323.
39. Breazul, George. *La bicentenarul nașterii lui Mozart. 1756—1956.* București, Ed. Uniunii Compozitorilor din RPR., 1957, p. 145.
40. Panaitescu, P.P. *Dimitrie Cantemir. Viața și opera.* București, Ed. Acad. R.P.R., 1958, p. 65.
41. Callimachi Scarlat, Block Vladimir și Georgescu-Ionescu Elena. *Dimitrie Cantemir. Viața și opera în imagini.* București, Muzeul româno-rus, 1963, p. 46—51.
42. Cosma, Viorel. *Documente și lucrări muzicale din pragul veacului al XVIII-lea.* În : *Muzica*, București, 14, nr. 5—6, 1964, p. 67—68.
43. E.B. *Un valoros document inedit al lui Dimitrie Cantemir.* În : *Informația Bucureștiului*, București, 11, nr. 3245, 11 ianuarie 1964, p. 2.
44. *Neizdannoe nasledie. Dimitria Kantemira.* În : *Narodnaia Ruminia.*, București, nr. 5, mai 1964, p. 46.
45. Popescu-Județ, Eugenia. *Dimitrie Cantemir et la musique turque.* În : *Studia et Acta orientalia*, București, Ed. Științifică, Vol. 7, 1968, p. 199—213.
46. Popescu-Județ, Eugenia. *Cantemir-muzicianul.* În : *Magazin istoric*, București, nr. 11 (82), noiembrie, 1969, p. 80—81.
47. Alexandru, Tiberiu. *Cantemir, Dimitrie.* În : *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Herausgegeben von Friedrich Blume, Band 15, Kassel, 1973, col. 1293—1295.
48. Popescu-Județ, Eugenia. *Dimitrie Cantemir et la musique turque*, op. cit., p. 204.
49. Ghircoiașiu, Romeo. *Personalitatea lui Dimitrie Cantemir și unele aspecte ale gîndirii sale muzicale. În : Lucrări de muzicologie*, Cluj, Vol, 5, 1969, p. 42—43.
50. Ghircoiașiu, Romeo. *Démètre Cantemir-etnographe et musicien.* În : *Musica Antiqua*, Acta Akademii Nauk, Bydgoszcz, 1972, p. 529—549.
51. Alexandru, Tiberiu. *D. Cantemir*, op. cit., col. 1293—1294.
52. Cosma, Octavian Lazăr. *Hronicul muzicii românești. Epoca străveche, veche și medievală*, Vol. I, București, Ed. muzicală, 1973, p. 391—392.
53. Cantemir și-a scris tratatul de muzică nu într-un „dialect", ci în limba turcă otomană, adică limba clasei culte turcești din Istanbul.

Limba turcă, în vremea aceea, nu avea alfabet propriu, era scrisă cu litere arabe. Astăzi, după reformele lui Atatürk (1922), folosește literele latine, cu două trei semne speciale pentru sunetele specifice turcești. Astfel : *i* este *i*, (*ı* fără punct este sunetul și litera *î* românească), iar *î* este un *i* lung, ca un *ii* și se folosește numai în cuvintele turcești de origine arabă sau persană. În plus, este litera turcească *ğ*, un *g gutural*. Altfel, nimic deosebit : *ş, ü, ö*, etc. Așadar, corect titlurile lucrărilor lui Dimitrie Cantemir se scriu astfel :

https://biblioteca-digitala.ro

a) *Kitâbu ilm-i i'l-mûsiki alâ vechi'l — hurûfât.*
b) *Kantemiro lu Mecmu'as* sau *Mecmu'a Kantemiroŭlu.*

Această notă a fost redactată de cercetătorul științific principal de la Institutul de istorie *N. Iorga* al Academiei R.S.R., Dr. Aurel Decei, diplomat în arabă-turcă-persană la *École Nationale des Langues Orientales Vivantes* din Paris, membru fondator al Soc. Internaționale a Orientaliștilor din Instambul. În volumul IX din *Istoria Turciei*, *muzicologul* T. Yilmaz Öztuna afirmă la p. 39 : „Sultanul Murad al IV-lea, care folosea pseudonimul *„Murâdî"* în poeziile sale, și *„Sah Murad"* în compozițiile sale, a lăsat 7 piese instrumentale, care au ajuns pînă în zilele noastre datorită colecțiilor lui Kantemiroğlu și Ali Ufkî. 6 dintre acestea sînt *Hüseynî*, iar i este *Nevâ Peşrevi*. Se vede că Murad al IV-lea iubea foarte mult modul *(makam) Hüseynî*. Căci în muzica turcească nu există nici un alt compozitor care să fi compus 6 peșrevuri în același mod. Unul din aceste peșrevuri *(Tozkoparan)*, a fost pus pe note în secolul al XVII-lea, atît de Kantemiroğlu, cît și de Ali Ukî. Peșrevurile după sistemul *(usul) Fâhte* și *Darb-i Fetih* sînt la Ali Ufkî, iar celelalte la Kantemiroğlu. I). Peșrevul *Hüseynî* poartă numele *„Tozkoparan"*, *e în sistemul Düyek*, are 3 strofe. II) e tot în sistemul *Düyek*, III) în *Berefşân*, IV) în *Degişmeli*, V) în *Fâhte*, VI) în *Darb-i Fetih*, iar *Nevâ Peşrevi* este în sistemul *Düyek*. Murad al IV-lea l-a luat sub protecția sa, la o vîrstă foarte tînără, pe Evliyâ Çelebî, apreciindu-i frumusețea vocii, inteligența și promptitudinea răspunsurilor. Așa s-a întîmplat că, avînd vîrsta de 29 de ani la moartea stăpînului său, Çelebî, care nu s-a mai bucurat de aceeași bunăvoință din partea sultanului Ibrahim, s-a desprins de Sarai și și-a început vestitele sale călătorii, plecînd mai întîi la Brusa".

Ce elemente ne oferă citatul ? În primul rînd sultanul Murad al IV-lea a domnit între anii 1623—1640, deci muzica sa era vie pentru Dimitrie Cantemir spre a o nota cît mai aproape de moartea sultanului. În al doilea rînd Ali Ufkî, contemporanul mai vîrstnic al lui Dimitrie Cantemir a murit în sec. XVII, fapt care datează în *aceeași epocă* și notarea peșrevului *Tozkoparan* de către „prințul valah". În sfîrșit muzicianul Çelebî al lui Murad al IV-lea este amintit de Dimitrie Cantemir în *Istoria imperiului otoman*, printre virtuișii de la Constantinopol, alături de dascălii săi Kiemani Ahmed și Angeli. Așa dar culegerea de melodii, deci implicit sistemul de notație și tratatul, aparțin fără îndoială secolului XVII.

https://biblioteca-digitala.ro

Relația umanism — mijloace de expresie

de **DUMITRU BUGHICI**

La o primă vedere, relația între umanism și mijloacele de expresie poate apărea forțată, întrucît primul constituie o idee fundamentală, un principiu de orientare — specific artei progresiste în general și creației românești în special — iar mijloacele de expresie sînt, după cum se știe, doar elemente constitutive prin care se realizează și se reprezintă opera de artă.

Cred însă că între ele există o relație, o determinare și o influențare reciprocă care merită a fi aprofundată. Pornesc în susținerea respectivei idei de la faptul că mijloacele de expresie nu pot avea și nu au un caracter obiectiv.

„Obiectiv" poate fi doar un interval, un acord, o materie sonoră independentă, fără vreo legătură cu un context muzical și în primul rînd fără o încărcătură emoțională.

Această precizare este, în principiu, necesară întrucît nu de puține ori, cînd se analizează și se discută o operă de artă, se poate auzi următoarea chemare : să discutăm conținutul, realizarea artistică propriu-zisă a lucrării, independent de mijloacele folosite.

Deși, în linii mari, putem fi de acord cu respectiva propunere, în fond, relația conținut-formă (și deci implicit mijloacele de expresie) nu poate fi sub nici un aspect ignorată.

★

Nimeni nu afirmă astăzi în mod convingător că prin tehnica dodecafonică — serială se poate realiza doar o muzică dramatică, tragică, așa cum este de exemplu *Ultimul supraviețuitor din Varșovia* de A. Schönberg.

Unitatea între conținutul emoțional și formă este aici perfectă.

Dar constatăm că necesitățile de expresie l-au determinat pe Alban Berg în *Wozzeck* și *Concertul pentru vioară și orchestră* la găsirea unor mijloace ce depășeau codul strict al tehnicii dodecafonice — seriale.

La fel a procedat Luigi Dallapicola în *Canti di prigione* (1938—41) și *Canti di liberazione* (1951—55), Pascal Bentoiu în prima parte a *Concertului pentru vioară și orchestră* (1958), transformînd *seria* în concept *tematic*.

Tiberiu Olah realizează o muzică convingătoare, emoționantă în *Poemul simfonic „1907"*. El îmbină tehnica variațională cu o serie formată din patru sunete căreia îi aduce trei permutații, ajungînd la complexul sonor din 12 sunete. Cred însă că lucrarea devine mult mai convingătoare în a doua parte, unde autorul aduce la percuție un *ostinato ritmic*, preluat din muzica populară ce crește ca tensiune în permanență și în momentele în care la celelalte instrumente se aude un citat melodic — ritmic, preluat dintr-un dans popular, de mare eficiență sonoră.

Trebuie să recunosc că nu cunosc nici un cîntec de masă, sau de voie bună, și chiar o muzică simfonică cu detentă luminoasă, cu o expresie optimistă, scrisă pe baza tehnicii dodecafonice — seriale.

Poate nu întîmplător dodecafonismul — serial pur a ajuns astăzi în situația de a fi considerat doar un capitol al istoriei muzicii sec. XX și considerat *„capitol încheiat"* de mulți compozitori.

★

După cum se știe, compozitorul Wilhelm Berger este autorul unor studii și lucrări muzicologice de mare importanță pentru cultura noastră muzicală.

El este de fapt primul compozitor român care în studiul său monografic *Moduri și proporții* lărgește — în sens contemporan — noțiunea de mod. Pornind de la legea de proporții a *tăieturii de aur*, și îmbinînd-o cu șirurile matematice ale lui Leonardo Fibonacci, creează 12 specii noi de moduri.

Berger a ajuns la acest principiu pe care l-a aplicat în lucrările sale din necesitatea de a reda idei și sentimente proprii personalității sale creatoare.

Dar ceea ce la Berger este o necesitate de expresie, care rezidă în profunzimea gîndirii sale muzicale, la alți compozitori, ce preiau mecanic susnumitul principiu, se observă fuga după o modă, o căutare și însușire superficială ce scoate în evidență lipsa unei gîndiri muzicale proprii.

Pentru respectarea unui adevăr obiectiv, trebuie să subliniez că există cazuri de preluare creatoare a teoriilor lui Berger și în acest sens citez binecunoscuta și apreciata lucrare a lui Aurel Stroe, *Arcade* (1963).

https://biblioteca-digitala.ro

În ultimii ani se observă predilecția, la un număr de tineri compozitori, pentru folosirea unui aleatorism controlat. Îmbinarea acestui principiu cu elemente de esență populară — modală a dus la apariția unor lucrări apreciate de iubitorii muzicii și semnate de Mihai Moldovan, Liviu Glodeanu, Corneliu Dan Georgescu, Anton Zeman, George Draga, etc.

Dar folosirea amplă a aleatorismului — ca principiu general de creație — a dus — după părerea mea — la dezagregarea personalității artistice a unor compozitori, datorită imposibilității controlului materiei sonore.

Totul depinde în asemenea cazuri de talentul și aptitudinea interpreților pentru improvizație. Dar și cei mai buni instrumentiști de acest tip au început a se repeta, fapt ce duce la realizarea unor opusuri ce seamănă mult între ele. În asemenea cazuri este foarte greu — dacă nu imposibil — a vorbi de unitatea între conținutul și forma dorită de compozitor și cele ce în mod practic realizează interpreții.

În plus se pune întrebarea, cine este adevăratul creator, acel ce a dat doar o sugestie, sau cel ce prin talentul său și prin perfecțiunea instrumentală creează un opus muzical?

Iată dar, că apar elemente noi juridice și etic-morale în asemenea cazuri. Dar nu mă voi opri acum asupra acestora.

★

În continuare, cîteva idei în legătură cu o anumită direcție ce se observă în unele creații și anume, predilecția pentru culoare realizată în special prin multiple clostere, din îmbinări sonore, diafane sau ample aglomerări, cu excluderea ideilor tematice.

Ca un procedeu tehnic — expresiv, alături de alte numeroase mijloace ce stau la îndemîna compozitorilor, elementul de culoare în sine își are valențele sale dar numai în cadrul unui anumit context.

Să îți propui a reda — luăm doar ca exemplu faptul că sîntem la Iași — într-o lucrare pur simfonică marea figură legendară a lui Ștefan cel Mare și în acest caz să folosești doar elemente de culoare (clostere și aglomerări sonore) mi se pare o dovadă a necunoașterii eroului pe care vrei să-l cînți.

★

Și acum să revin la întrebarea inițială: există o relație între umanism și mijloace de expresie?

Da! există, și încă una de mare importanță.

Cu toții cunoaștem apelurile, îndemnurile adresate de Partidul nostru oamenilor de artă pentru a realiza opere în care pe prim plan să apară frămîntările, idealurile, munca eroică a poporului român.

Unii compozitori caută să realizeze cîntece de masă pline de prospețime și mobilitate melodică, autorii de muzică ușoară scriu piese în care tematica zilelor noastre își face drum din ce în ce mai concludent.

Compozitorii de muzică de cameră și simfonică își pot transpune inspirația în lucrări programatice, pur instrumentale sau orchestrale.

În această situație contează nu atît *ce* îți propui, ci *cum* realizezi ideea de bază.

A compune o lucrare programatică despre Ștefan cel Mare în care să fie ignorate varietatea și măreția sentimentelor pe care le-a trăit marele domnitor, frămîntările și visurile acestuia, luptele eroice pe care le-a dus, înseamnă a nu fi conștient de ceea ce îți propui.

Este adevărat că uneori dorești doar realizarea unor aspecte legate de viața unui erou; cu toate acestea încărcătura emoțională, plasticitatea imaginilor muzicale nu pot sub nici o formă lipsi.

Profunzimea expresiei muzicale depinde în primul rînd de talentul compozitorului respectiv, dar și de concepția sa filozofică-estetică.

Repetarea unor elemente capabile a sugera doar unele culori, poate duce la o mare monotonie și în consecință la nerealizarea operei dorite.

Parafrazînd ideea despre: „*omul potrivit la locul potrivit*" aș spune: *mijlocul potrivit la contextul muzical potrivit*.

★

Față de cele spuse pînă aici aș putea fi acuzat că am abandonat ideea enunțată și că în loc de relația umanism — mijloace de expresie, m-am oprit la relația conținut și mijloace de expresie.

Trebuie să recunosc că am urmărit în mod intenționat acest lucru, pentru că prin umanism eu am în vedere un anumit conținut. Nu mă interesează și nu discut acum problema în mod general, ci localizat la ceea ce este specific muzicii noastre. Pledez pentru un conținut bogat în idei, expresiv, apropiat și pe înțelesul majorității oamenilor, care stimulează în mod pozitiv auditoriul nostru. Vreau să-i văd pe iubitorii muzicii, bucuroși de trăirea artistică pe care le-o comunică muzicianul, indiferent de nuanță-dramatică, nostalgică ori eroică — și nu regretînd timpul pierdut în sala de concert.

În concluzie, prin umanism în muzică înțeleg un conținut bogat de idei estetice, spirituale, dar și muzicale.

În acest context, pledez pentru folosirea oricărui mijloc muzical care permite realizarea operei de artă și afirm că nu mă interesează sub nici o formă moda. Nu pot accepta ideea ca materia sonoră să devină factorul primordial al gîndirii muzicale, ci numai în raport dependent de muzica pe care vrem s-o scriem despre și pentru oamenii în jurul cărora trăim și muncim.

NOTĂ: Referat prezentat în cadrul simpozionului „Muzica românească contemporană, expresie a umanismului societății noastre" ținut la Iași în luna mai 1973.

https://biblioteca-digitala.ro

Amintiri

de **ANATOL VIERU**

Timpul curge măsurat, dar ne ia prin surprindere. Aram Haciaturian — septuagenar — acest fapt m-a luat și pe mine prin surprindere, fiindcă amintirea îmi fuge fără voie prin 1951 cînd am avut prilejul să-l cunosc personal și am fost student la clasa sa de compoziție de la Conservatorul din Moscova.

În noiembrie 1951, cînd am sosit la Moscova, eram dinainte hotărît să intru la clasa acestui maestru. Îi cunoscusem muzica încă din 1944. Din *Gayane*, pe lîngă piese de mare efect ca *Dansul cu săbii*, *Lezghinka* ș.a., îmi plăcea foarte mult mișcătorul *Cîntec de leagăn*, care e aproape în întregime o monodie sau cel mult o bicinie și în care coardele sună atît de mîngîietor. Îmi plăcea foarte mult *Concertul pentru pian* cu energia lui virilă, comunicativ și ușor neglijent în revărsările acelea de acorduri voluptuoase ; mai tîrziu, vorbind cu Haciaturian am avut impresia că autorul însuși are o tandrețe aparte pentru această lucrare timpurie.

În 1949, George Georgescu făcuse la București un mare succes cu Simfonia a II-a (Cu clopote) ; publicul o aplaudase furtunos. Georgescu iubea simfonia cu adevărat ; vara precedentă la Mangalia, o studiase foarte amănunțit, pregătindu-se pentru stagiunea ce urma. În 1952, la Moscova, am fost și eu martorul extrem de jovialei întîlniri dintre Georgescu și Haciaturian. La Uniunea Compozitorilor din Moscova vrură amîndoi să imortalizeze momentul, fotografiindu-se : Georgescu îl luă de mînă pe Haciaturian ; Aram Ilici mă prinse pe mine de mînă, așa încît fotografia cuprinse totuși trei persoane. Georgescu era foarte bucuros de această fotografie și o lipi pe coperta interioară a partiturii *Simfoniei a II-a* pe care o dirija deseori. Ce-i drept, al treilea personaj fu retezat din fotografie ; pe poza din partitură spînzura o *mînă* misterioasă, pe care o sprijinea Haciaturian ; era mîna mea.

Am citit și eu de multe ori partitura *Simfoniei a II-a ;* îmi plăcea mult originalitatea ei, pregnanța națională. Introducerea neoclasică la partea a 4-a îmi impunea prin măreția ei simplă și nu mă puteam dumiri de ce niște arpegii elementare pot suna deosebit. Eram însă convins că în muzica lui Haciaturian există unitate de stil și o mare vitalitate dominatoare ; îmi impunea faptul că autorul poate fi recunoscut, că are „stil". Poate că acesta a fost motivul pentru care m-am dus la clasa lui : nu dorința de a academiza în preajma unui profesor faimos, ci interesul de a avea contact cu un artist original. Desigur, nu intenționam să-mi copiez maestrul și mai tîrziu am constatat cu bucurie că Aram Ilici era de acord cu atitudinea mea negativă față de imitație în artă. El repeta

Compozitorul Aram Haciaturian, împreună cu elevul său de pe atunci, compozitorul Anatol Vieru (stînga) și dirijorul George Georgescu (dreapta), la Moscova în anul 1952.

https://biblioteca-digitala.ro

deseori că fiecare artist trebuie să-şi aibă propriul său stil („stilul e lucru mare !“).

Sosind la Moscova, mi s-a spus că Aram Ilici se găseşte în Italia (tocmai compunea *Spartacus)* şi că va lipsi aproape două luni. Mi s-a propus, dacă vreau, să trec la alt profesor dar am preferat să-l aştept pe Haciaturian, deşi simţeam mult respect şi pentru alţi profesori remarcabili, ca de exemplu : Şebalin şi Messner. Îmi aduc aminte de prima întîlnire cu Aram Ilici ; am bîlbîit pe ruseşte un fel de „da“ şi „niet“ ; noroc că avem benzi de magnetofon cu lucrările mele de atunci, care mai tîrziu mi se părură şi ele tot un fel de bîlbîit „da“ şi „niet“, numai că pe note muzicale. Aram Ilici îşi exprimă speranţa că treaba va merge şi de atunci înainte începui să frecventez clasa aceea mare de la etajul III în care atîrnă portretul lui Miaskovski şi de la fereastra căreia se putea vedea pe atunci cum profesorul Gedike hrăneşte dimineaţa porumbeii în curtea Conservatorului (nu exista încă în curte statuia lui Ceaikovski).

Au trecut de atunci ani mulţi, aproape un sfert de secol, dar îmi amintesc încă foarte bine lecţiile haciaturiene ; nu erau de fel academizante şi se petreceau într-o atmosferă destinsă, de stimă şi căldură. Haciaturian preţuia la studenţi înainte de toate bunul simţ şi se conducea el însuşi prin intuiţie şi simţ. Pe atunci, Aram Ilici avea în clasă un băiat cu care nu prea se putea împăca ; treaba nu mergea mai deloc, pînă cînd într-o zi, respectivul aduse o reuşită prelucrare de cîntec popular ; Aram Ilici, în fine, fu mulţumit şi-l încurajă pe student ; bietul băiat aduse după două săptămîni vreo 40 de asemenea prelucrări, toate după şablonul care avusese succes la maestru ; toată părerea bună a lui Haciaturian se prăbuşi ; tînărul se apără cu argumente teoretice ; Aram Ilici îi spuse, arătîndu-şi cu degetul propriul nas : „Spune-mi cîte teorii vrei, poate că o să mă convingi, dar mirosul meu să ştii că nu-l poţi păcăli. Îmi place muzica vie, nu cea teoretică.“

Atitudinea lui Haciaturian faţă de studenţi amintea pe aceea a unui medic terapeut. Celor mai leneşi în evoluţie şi amatorilor de banalităţi, le spunea : „Fiţi formalişti“ ! „Celor alţi, grăbiţilor, le cerea „să scrie banal ; ori cum“ — zicea el — „ăştia n-or să-ţi scrie banal, dar cel puţin vor îndulci cumva asprimile lor excesive.“ Am băgat de seamă că Aram Ilici preţuieşte pe studenţii care-şi apără lucrările şi nu se supun primului impuls de forfecare. Eu unul aveam multe discuţii cu privire la ceea ce aduceam la clasă. Nu întotdeauna ajungeam la o concluzie unitară, dar nu mi-aş fi permis vreo impertinenţă faţă de profesor, iar Aram Ilici admitea şi punctul meu de vedere. El preţuia munca şi chiar atunci cînd lucrarea nu-i plăcea, nu o refuza dacă constata din partea studentului efort, sinceritate, facultatea de a o compune ca lumea. Haciaturian urmărea cu atenţie toate fazele compunerii, pornind de la idee şi primele schiţe — şi pînă la repetiţiile pentru executarea lucrării.

Mă uimea pe atunci faptul că într-o perioadă destul de complicată şi grea a vieţii sale (însoţită şi de boală), Haciaturian apărea ca un om de mare vitalitate ; la vîrsta de aproape 50 de ani, Aram Ilici începu să se ocupe de dirijat şi inaugură turneele sale cu concerte din lucrări proprii care aveau să-l ducă în multe ţări ale lumii. (În URSS ca şi în multe alte ţări, după vechea tradiţie, un concert din lucrări proprii nu înseamnă cîtuşi de puţin vedetism). Era impresionant cum un om care, oricum, nu mai era tînăr, începea într-un fel viaţa de la început.

Se întîmpla uneori ca Haciaturian să-şi ţină lecţia la dînsul acasă. În locuinţa sa de atunci (pe strada a III-a Miuskaya), suna mereu telefonul, veneau mereu oameni, se simţea un contact neîntrerupt cu lumea de afară. I-am cunoscut familia. Soţia lui Aram Ilici, Nina Vladimirovna Makarova este la rîndul ei compozitoare de talent, fostă colegă a lui Haciaturian în clasa lui Miaskovski. Muzica ei e foarte diferită ca stil şi culoare de aceea haciaturiană ; în *Simfonie* respiră priveliştea rusească, îi simţi pe Kalinnikov şi Levitan.

Ca om, Nina Vladimirovna e de o simplitate încîntătoare, manifestînd o frumoasă indiferenţă, ba chiar şi dispreţ pentru ceea ce se numeşte diplomaţie. Aram Ilici, dimpotrivă, e un perfect cunoscător, un maestru al relaţiilor sociale ; a călca eticheta e pentru dînsul un prilej de cochetărie şi uneori chiar forma de manifestare a unei anume mondenităţi. Mi s-a întîmplat să fiu tălmaci într-o convorbire dintre Haciaturian şi Nadia Boulanger (era la Bucureşti, în timpul unui festival Enescu). Ei tocmai făcuseră cunoştinţă. Mi se părea că venerabila Nadia Boulanger se pregăteşte pentru o discuţie destul de ascuţită cu Aram Haciaturian. Răspunsurile politicoase, sincere, istete ale interlocutorului o puseră puţin în încurcătură pe muziciana franceză ; discuţia uşor belicoasă deveni de-a dreptul jovială. Un an mai tîrziu la invitaţia lui Haciaturian, marea muziciană făcu o vizită la Moscova.

Acasă la Aram Ilici poţi vedea multe fotografii în care el figurează alături de Hamingway, regina Elisabeta a Belgiei, Charlie Chaplin, Papa Ioan XXIII, ş.a. Haciaturian e nu numai un ambasador al muzicii sovietice, mi s-a părut de multe ori că el are prestanţa unui diplomat în general.

https://biblioteca-digitala.ro

Îmi reamintesc convorbirile cu profesorul meu la terminarea Conservatorului. Ele cuprindeau din partea profesorului meu multe sfaturi părinteşti. Înţelepţit de o mare experienţă de viaţă, mă prevenea de multe ispite ce stau în calea compozitorului către succes şi consacrare.

Din fericire, după terminarea Conservatorului nu ne-am despărţit pentru totdeauna. Mai tîrziu am revenit la Moscova ca aspirant şi am continuat să-l frecventez pe Aram Ilici. Evoluţia mea trezea uneori discuţii destul de dure la catedra de compoziţie, discuţii care mă antrenau pentru altele mai dure de mai tîrziu. Cu multă căldură îmi amintesc de sprijinul lui Aram Ilici în aceste împrejurări ; mă apăra cît se poate de inteligent şi fără să-şi trădeze propriile sale gusturi artistice, care nu coincideau întotdeauna cu ale mele.

Cîţiva ani mai tîrziu am avut fericirea de a-l întîlni pe Aram Ilici la noi în România. A venit împreună cu soţia sa şi cu fiul Karen pentru a-şi petrece vacanţa la mare şi la munte. Mi s-a părut că-i place la noi. Era entuziasmat de soare, de mare, de bogăţia poamelor. Cu această ocazie, Haciaturian a întărit relaţiile sale de prietenie cu muzicienii români. (Despre contactul său cu Enescu nu este cazul să reamintesc aci ; este binecunoscut ; eu nu am fost martor al acestor contacte ci numai al amintirii uimite pe care i-a lăsat-o pentru totdeauna marele muzician român).

Mi s-a întîmplat să mă întîlnesc cu Aram Ilici şi în alte ţări, ca de exemplu în 1960 în Germania şi în 1968 în S.U.A. De cîte ori vin la Moscova îi vizitez primitoarea sa casă. Şi acuma se întîmplă să ne înfierbîntăm în discuţii despre muzică şi muzicieni, dar aceasta nu întunecă de loc relaţiile noastre calde, dimpotrivă le dă viaţă şi culoare după atîţia ani. Vorbind cu Aram Ilici, mi-am păstrat pentru totdeauna tonul de respect al studentului de altă dată, expresie a respectului meu sincer.

Au trecut mai mult de 20 de ani ! Haciaturian împlineşte acum 70 de ani. Fiecare om păşeşte în felul său în vîrstă nouă. Aram Ilici o face în felul său somptuos. Parcă a slăbit puţin, dar e foarte vioi. În ultimii ani, şevelura sa impozantă a devenit argintie, în timp ce monumentalele sale sprîncene (prinse de un caricaturist ca fulgere ale lui Jupiter) au rămas la fel de negre.

O, cum aş vrea ca mulţi ani de aci încolo, să-l pot vedea pe Aram Ilici la o ceaşcă de ceai sau tăind solemn felia împărătească de pepene cu aceeaşi inspiratoare nesfîrşită poftă de viaţă !

VIAŢA
MUZICALĂ

Convorbirea noastră

Elev al dirijorului Antonin Ciolan, Rémus Tzincoca a fost, în 1943, profesor titular (prin concurs) la Conservatorul din Iaşi. Apoi, în 1945, s-a prezentat la Conservatorul Naţional Superior din Paris. Admis în clasa de dirijat a reputatului compozitor şi şef de orchestră, Louis Fourestier, a obţinut, după trei ani, Premiul I.

Care au fost începuturile dvs. dirijorale peste hotare?

— Desigur începuturile nu au fost uşoare. Am dirijat mai întîi o societate filarmonică, o orchestră de amatori de la Laval (capitala departamentului Mayenne) — orchestră sprijinită puternic de prefectura respectivă. Faptul că preşedintele tribunalului local ...cînta la cornul al treilea e elocvent pentru dragostea acestor cetăţeni faţă de muzică. Aici am dirijat, pentru prima oară, Finalul („Chef cu lăutari") din Suita *Şătrarii* de Dinu Lipatti, care s-a bucurat de un mare succes.

L-aţi întîlnit, fără-ndoială, la Paris, pe George Enescu.

Recunoştinţa, veneraţia mea faţă de marele muzician nu se vor stinge niciodată. Personal, îi datorez — ca mulţi alţii — enorm. În 1948 am dirijat pentru prima oară la Paris faimoasa orchestră a Concertelor Colonne — solist fiind George Enescu care a cîntat în chip sublim *Concertul în la minor* de Bach. Apoi maestrul şi-a dirijat, personal, la acelaşi concert, *Suita a II-a pentru orchestră*. A fost cea mai mare încurajare pentru mine. Cu acest prilej am dirijat şi *Divertismentul rustic* de Sabin Drăgoi. Într-o bună măsură, a fost un concert de creaţie şi interpretare românească.

Am în faţă două autografe, unul din 1948 : „Lui Rémus Tzincoca, urîndu-i să continuie ascensiunea atît de fericit începută, cu sincerul meu devotament". Apoi un an mai tîrziu : „Lui Rémus Tzincoca, „un adevărat"... cu toate urările afectuoase de la George Enescu". Ce ne mai puteţi spune în legătură cu George Enescu ?

https://biblioteca-digitala.ro

În anii 1948—49—50 m-am aflat în strînsă legătură cu Maestrul. Îl vizitam cu regularitate și îmi da îndrumările cele mai prețioase. Dorul de țară îl măcina, așa cum îi macină fiți siguri, pe toți românii cînd se află peste hotare. În 1950 George Enescu mi-a propus să mă ia ca asistent la ciclul de concerte simfonice pe care urma să le dirijeze în Statele-Unite. Aveam de pregătit anticipativ programele sale cu muzicienii diferitelor orchestre. În acest scop am plecat mai întîi eu în America, în octombrie, 1950. Din păcate medicii i-au interzis cu strictețe, la scurt timp după aceea, să se obosească și Maestrul nu a mai putut veni. Pentru mine a fost o grea lovitură. Ca să pot trăi, am început să scriu la New-York, între altele, lieduri. În aceste împrejurări am avut șansa să fiu invitat de compozitorul Samuel Barlow în urma unei manifestări artistice pe care am susținut-o, conducînd o orchestră profesionistă — să dirijez un concert la festivalul de la Ipswich. Apoi, între 1952—1956 am fondat și condus Festivalul muzical de la Newport în Rhode Island (S.U.A.) Începînd din 1953 pînă în 1956 am dirijat la Newport, între altele și New-York Phylarmonic Symphony Orchestra. Trebuie să spun că aici am avut satisfacția de a conduce concerte la care și-au dat concursul celebrități mondiale ca violonista Erica Morini, pianistul Claudio Arrau, tenorul Richard Tucker ș.a. În același an am fost invitat să dirijez concerte la Metropolitan-museum din New-York, cu care prilej am înființat și orchestra de cameră din același oraș, practic alcătuită din șefii de pupitre de la New-York Phylarmonic.

Ce ne puteți spune despre muzica românească și promovarea ei peste hotare?

Îmi veți îngădui să vă spun că mi-am făcut totdeauna un punct de onoare din a introduce în concertele pe care le-am dirijat, ori de cîte ori am avut ocazia, lucrări românești. Astfel, în 1971, l-am prezentat pe Dinu Lipatti la Townhall — din New-York — solistă a cunoscutului *Concertino în stil clasic* fiind d-na Madeleine Lipatti pe care am invitat-o în acest scop, de la Geneva. Un an după aceea am dirijat la Cleveland — centru locuit, cum se știe, de mulți români — Suita *Nunta în Carpați* de Paul Constantinescu, care s-a bucurat de un mare succes.

Am dirijat cu consecvență Rapsodiile, Suitele de George Enescu, atît în Statele Unite cît și la Paris la Palais Chaillot etc etc. Trebuie să spun însă că remarcabilele creații românești s-ar cere popularizate mult mai intens peste hotare. Există lucrări, le-aș spune clasice, de asemenea o seamă de lucrări contemporane ale școlii de compoziție românești în plin avînt, încă prea puțin cunoscute. Difuzarea unora dintre ele a fost făcută și de regretatul Ionel Perlea, cu care am avut la New-York permanente întîlniri prietenești. Dar s-ar cere o difuzare, în primul rînd, a materialului muzical propriu-zis — partituri, știme — pe temeiul cărora să poată fi prezentată înfloritoarea noastră muzică simfonică și de cameră.

Etapa actuală a activității dv.?

Începînd din 1958 funcționez ca profesor la Conservatorul din Montreal (titular al claselor de dirijat și orchestră). În același timp întreprind turnee de concerte în S.U.A. precum și în Europa, făcînd totodată parte din juriile Concursurilor de la Conservatorul Național, Ecole Normale și Școala superioară de muzică din Paris.

Cum ați găsit țara noastră după o absență de treizeci de ani?

Vă spun din inimă că sînt pur și simplu uimit, la tot pasul. Este o viață nouă, o lume nouă, un peisaj nou, pe care niciodată nu le-am visat și care îmi umplu sufletul de mîndrie că obîrșia mea e pe aceste meleaguri fericite. Țin să-mi exprim totodată profunda mea gratitudine față de forurile conducătoare ale artei și culturii dv., care mi-au oferit prilejul să concertez atît la București cît și la Iași și Cluj.

J.-V. PANDELESCU

Remus Tzincoca-Wanda Wilkomirska la Filarmonica „George Enescu"

Apariția lui Remus Tzincoca la pupitrul Filarmonicii „George Enescu" ne-a prilejuit cunoașterea unui dirijor aflat la zenitul unei cariere internaționale de mare răsunet, începută în țară (după studii la Conservatorul din Iași), continuată în Franța (studii de perfecționare la Conservatorul din Paris, apoi activitate dirijorală susținută ca invitat al orchestrelor Pasdeloup, Lamoureux, Colonne, ORTF) și în S.U.A. (concerte cu Filarmonicile din New-York și Cleveland, înființarea formațiilor „New York Chamber Orchestra" și „Newport Music Festival"), pentru a se desfășura în ultimii 15 ani cu centrul de greutate în Canada. Aici, Tzincoca este profesor de dirijat la Conservatorul din Montreal, membru în comitetul executiv al asociației profesorilor de Conservator canadieni și oaspete frecvent în stagiunea orchestrei Radiodifuziunii din Montreal, oraș în care s-a stabilit.

Din primul moment al apariției lui Remus Tzincoca sub cupola Ateneului a devenit evident că ne aflăm în fața unui șef de orchestră de autoritate și prestigiu, capabil să aplice pecetea personalității sale unui repertoriu de mare varietate stilistică, pe care a dovedit că-l stăpînește deopotrivă în construcția arhitectonică de ansamblu și în detaliile cele mai intime. De la început, *Simfonia nr. 9 în Do major* (Marea Simfonie) de Schubert s-a desfășurat sub semnul unei prodigioase exaltări dramatice, verbul schubertian fiind organizat într-o impetuoasă dialectică orchestrală. În mod deosebit a impresionat ritmul imuabil impregnat părții lente, *Andante con moto*, tratată într-un spirit de legendă eroică anticipînd marile mișcări lente ale simfoniștilor postromantici Bruckner și Mahler. După un *Scherzo* desfășurat într-un tempo rapid, *Finalul* a adus apoi deznodămîntul grandios al Simfoniei, reunind în mod organic libertatea și rigoarea discursului muzical. Am fost totuși frapați de insistența cu care dirijorul „biciuiește" orchestra în pasajele de *fortissimo*, spre a obține o maximă intensi-

https://biblioteca-digitala.ro

tate a sonorității, mai ales prin favorizarea alămurilor, ceea ce a dus pe alocuri la destrămarea vrajei romantice atît de caracteristică universului muzical al lui Schubert.

De aici și pînă la *Concertul pentru vioară și orchestră* de Alban Berg — tot un „vienez", dar din secolul nostru — există o distanță considerabilă ca modalitate a limbajului simfonic, pe care Remus Tzincoca a parcurs-o cu o deplină dezinvoltură. Acompaniamentul orchestral, de un înalt grad de complexitate, a fost realizat — sub conducerea lui — cu o remarcabilă claritate în expunerea ideilor și în asigurarea contactului cu solistul. Succesul lucrării s-a datorat însă, în primul rînd, violonistei poloneze Wanda Wilkomirska, o instrumentistă de rafinată muzicalitate și superioară forță de expresie, care a știut să gîndească și să redea, în toată diversitatea lor, aceste pagini reunind într-o sinteză profund originală structuri tonale și atonale, muzica programatică și „absolută".

Ultima lucrare a serii ne-a adus noi satisfacții, prilejuite de excelenta interpretare — poate una dintre cele mai izbutite pe care ne-a fost dat să le ascultăm — a *Suitei nr. 2 pentru orchestră în Do major* de George Enescu. Sesizînd dubla filiație a acestei lucrări — rigoarea clasică a construcției și elanul romantic al expresiei — Remus Tzincoca a reușit să îmbine ambele linii directoare într-un unic șuvoi muzical, axat deopotrivă pe precizia pulsației ritmice și pe varietatea coloristică a imaginilor. Familiarul opus enescian ni s-a relevat astfel într-o versiune plină de nerv și de vigoare, dominată de o fericită sinceritate a accentelor și a sonorităților.

E. E.

Vaclav Smetacek-Ilinca Dumitrescu la Radioteleviziune

De pe acum Ilinca Dumitrescu ia... cuta concertiștilor de clasă internațională și un „salt" de la Moscova la București îi pare firesc, cînd e vorba să își împlinească angajamentele artistice contractate.

Am revăzut-o și reascultat-o astfel în *Concertul al 4-lea în sol major* de Beethoven — de data aceasta la pupitrul dirijoral aflîndu-se încercatul maestru cehoslovac Vaclav Smetacek.

Ilinca Dumitrescu se dovedește, cu fiecare nouă audiție, în permanentă și ascendentă evoluție artistică. Fără îndoială, ambianța în care lucrează la Conservator, unde îl are ca îndrumător pe eminentul pedagog Neuhaus, care apreciază multiplele calități ale studentei sale, contribuie în plus la aceasta. Dar Ilinca Dumitrescu găsește în ea însăși izvorul perfecționării. Căci ea nu este numai o pianistă extrem de senzitivă dar și dotată cu o remarcabilă forță cogitațională, cu o vie inteligență muzicală și cu acea capacitate de interiorizare care nu poate fi întîlnită decît la adevărații interpreți ai muzicii. De fiecare dată ne dezvăluie noi fațete ale artei sale.

Claritatea și finisajul deplin ale execuției pianistice sînt în permanență dublate de acea intuiție justă a tuturor tîlcurilor compoziției pe care o atacă. În cazul Concertului beethovenian, am deslușit stăpînirea deplină a lor — ceea ce ne autorizează să afirmăm că arta sa interpretativă a căpătat noi dimensiuni, în sensul unei trăiri și mai puternice, mai profunde a muzicii. Ne-am lăsat adesea, furați, recunoaștem, de frumusețea sunetului și de culorile pe care reușește să le elaboreze cu o reală măiestrie, de-a lungul execuției. Uneori tușeul său e martelat, extrem de expresiv în pasajele cu caracter ritmic, după cum găsește și nuanțele cele mai subtile cînd e vorba de a expune cantilena beethoveniană.Am reținut, de asemenea, autoritatea cu care a redat cadența din prima mișcare a concertului cînd execuția a apărut de o înaripată fantezie și potențată de puternice contraste dinamice. Ilinca Dumitrescu a reușit să facă din acest pasaj de virtuozitate al lucrării o realizare strălucită în care pulsa vitalitatea muzicii Titanului.

Dar, dincolo de elementele de bravură vrem să relevăm reculegerea și duioșia, blîndețea și sensibilitatea profund feminină cu care a cîntat, de pildă, copleșitoarele pagini din *Andante con moto* care se înscriu printre cele care, așa cum le-a gîndit Beethoven, merg direct la inimă. Totul a fost redat cu infinită grație și cu o cuceritoare poezie. O dată mai mult ne-am dat seama, cu emoție, de acea filiație gingașă, de acel nobil filon de poezie transcendentă care, purcede de la mult regretata Mariana Dumitrescu și pe care înzestrata Ilinca îl poartă mai departe pe aripile muzicii... A venit apoi, prin contrast, *allegrezza* și celeritatea din *Final* unde Ilinca Dumitrescu a cîntat cu o mare strălucire, reușind să se facă mult prețuită pentru toate aceste calități.

Orchestra s-a afirmat deosebit de pozitiv, cu sonorități moderate, cu o serioasă și activă participare, sub conducerea foarte pricepută și coordonatoare a dirijorului Smetacek.

La rechemări repetate solista a oferit, în supliment, *Preludiu în mi bemol minor* de Bach care, prin stilul sobru de o rară distincție în care a fost cîntat, ne-a amintit de Dinu Lipatti.

Simfonia no. 38 în Re major („Praga") de Mozart a fost prezentată de Vaclav Smetacek într-o manieră clasică. Cu gestul său calm și ponderat iar, cînd a fost cazul cu expansiuni viguroase dar niciodată lipsite de eleganță, a redat convingător solemnitatea debutului, caracterul sincopat și, am spune, modern, al primului *Allegro*. Tema foarte cromatică a *Andante*-lui și apoi verva *Finalului* au fost redate în stilul adecvat. Noutatea concertului au constituit-o *Fantezii simfonice* de Bohuslav Martinu, în primă audiție: lucrare foarte compozită în care autorul a topit cu indiscutabilă măiestrie toate influențele care l-au marcat, de la Roussel la Strawinsky și Ravel. Dirijorul a evidențiat cu pasiune, între altele, acele ecouri de muzică populară cehă care la răstimpuri colorează cu savoarea lor specifică aceste *Fantezii simfonice*, reprezentînd unul din aspectele semnificative ale creației lui Martinu.

J. V. P

https://biblioteca-digitala.ro

Siegfried Kurz la pupitrul Filarmonicii „George Enescu"

Pentru inaugurarea „Zilelor muzicii din R. D. Germană", Filarmonica „George Enescu" a programat un concert simfonic sub bagheta dirijorului Dr. Siegfried Kurz, personalitate de seamă a vieții muzicale din țara prietenă, compozitor cu o vie activitate (simfonii, lucrări concertante, muzică de cameră, muzică de scenă), director general al cunoscutei „Staatskapelle" din Dresda, dirijor de muzică simfonică și de operă. În cadrul concertului de la București, Siegfried Kurz a prezentat două lucrări aparținînd unor autori compatrioți de generații diferite, ambele reprezentative pentru stilurile compozitorilor respectivi.

Pentru început, programul a cuprins *Mica simfonie*, op. 29, de Hanns Eisler (1898—1962), una dintre cele mai populare creații ale fostului elev al lui Arnold Schönberg. Scrisă înainte de 1933, lucrarea — de proporții miniaturale — este de o transparență cvasi-cameral, desfășurîndu-se într-o ambianță dominată de bună dispoziție. Prima parte — *Andante* — cuprinde 23 de variațiuni pe o temă de șase măsuri, demonstrînd bogata fantezie a autorului. Urmează un *Allegro assai* bazat pe o temă foarte pregnantă, cu solo-uri de trompetă, clarinet și trombon, totul de mare efect, într-o manieră amintind întrucîtva de limbajul lui Șostakovici. Partea a treia, o *Invențiune* scrisă doar pentru trompetă, trombon și corzi (viori și viole) la unison, este extrem de concentrată (doar 38 de măsuri), pentru ca *Allegro-ul* final să aducă o mare varietate ritmică, pe fondul unei neîncetate creșteri dinamice și cu unele accente ușor grotești.

În continuare, programul a prevăzut — în primă audiție românească — *Concertul nr. 2 pentru vioară și orchestră* de Gerhard Rosenfeld (n. 1931), un compozitor deosebit de prolific, elev al lui Rudolf Wagner-Régeny. Scrisă în 1967, lucrarea vădește căutările autorului în domeniul formelor, ca și în acela al combinațiilor timbrale. Construcția ei este astfel concepută, încît o serie de solo-uri ale viorii cu caracter de cadențe (calme, cantabile, deși adeseori cu mari salturi intervalice) alternează cu intervenții „acide" ale orchestrei (accente în *fortissimo* ale alămurilor și lemnelor, *pizzicati* la corzi, efecte de percuție la clopote). În final, vioara solistă intonează un citat din *Simfonia a IX-a* de Beethoven (fraza de început din recitativul baritonului), după care orchestra atacă un alt citat — începutul preludiului la opera *Aurul Rinului* de Wagner —, Concertul încheindu-se ca un semn de întrebare. Cu prilejul unei discuții purtate cu autorul, prezent la București în cadrul acestor manifestări festive, am primit explicația neobișnuitului final al lucrării sale. Socotind că orice ascultător familiarizat cu *Simfonia a IX-a* de Beethoven va asocia citatul muzical din recitativul baritonului cu textul respectiv („O Freunde, nicht diese Töne..." — Prieteni, nu asemenea sunete), Gerhard Rosenfeld pune implicit întrebarea dacă limbajul folosit în Concertul său este sau nu pe placul publicului. În imediata continuare, recitativul beethovenian oferă însă alternativa: „...sondern angenehmere lasst uns anstimmen"—ci altele, mai plăcute, să intonăm). De aceea, Rosenfeld oferă și el alternativa acordului perfect în Mi bemol major, cu care începe preludiul la *Aurul Rinului*. Concluzia nu este trasă, finalul acesta avînd semnificația unei invitații la discuție. Ideea apare fără îndoială ca originală, chiar dacă sensul ei nu se impune cu forța evidenței, necesitînd un comentariu explicit. Dincolo de finalul său (controversat și în aprecierile formulate de public și de presă în R. D. Germană), Concertul lui Gerhard Rosenfeld a stîrnit un indiscutabil interes, potențat și prin interpretarea solistică a violonistului oaspete, Gustav Schmahl, un artist deosebit de activ în viața muzicală a țării sale, profesor de vioară la Conservatorul din Dresda și interpret al unui vast repertoriu de muzică clasică și contemporană. De altfel, ambele concerte de vioară ale lui Gerhard Rosenfeld — compuse la îndemnul lui — au fost prezentate de Gustav Schmahl în primă audiție absolută.

În încheierea concertului de la Ateneu, Siegfried Kurz a realizat o versiune plină de elan și de vioiciune tinerească a *Simfoniei I în Si bemol major* de Schumann, pagină consacrată a simfonismului romantic german. A fost o interpretare solidă, construită, scrupulos atașată textului, care a ținut totodată seama de climatul primăvăratec al inspirației schumanniene, culminînd în rigurosul *Scherzo* și în exuberantul *Final*.

Bach-Orchester des Gewandhauses — Leipzig

Cei treizeci de membri ai formației de cameră care s-a constituit în 1962, în sînul reputatei orchestre simfonice „Gewandhaus" din Leipzig, dedicîndu-și activitatea cultivării moștenirii ilustrului „Thomaskantor" de acum mai bine de două sute de ani, nu sînt pentru întîia oară oaspeții Bucureștiului. Ne amintim cu multă plăcere de cele două concerte, pe care instrumentiștii din Leipzig le-au consacrat în exclusivitate creației bachiene, în septembrie 1970, în cadrul Festivalului internațional „George Enescu". Atunci, ca și acum, am apreciat maniera viguroasă, opusă oricărei uscăciuni scolastice, care caracterizează interpretările lor din muzica lui Bach. Sub conducerea profesorului și violonistului Gerhard Bosse, totodată conducător și concert-maestru al ansamblului, componenții colectivului (care cîntă — evident, cu excepția violonceliștilor și a clavecinistului — în picioare, potrivit tradiției de epocă) realizează execuții pline de viață, sensibile, sincere, naturale, indiferent dacă programul include — ca în majoritatea cazurilor — lucrări de Bach sau creații ale altor compozitori.

O demonstrație în acest sens a constituit-o concertul prezentat în cadrul „Zilelor muzicii din R. D. Germană", care a început — în semn de omagiu pentru Felix Mendelssohn-Bartholdy, sărbătorit nu de mult cu prilejul împlinirii a 125 de ani de la moartea lui — cu o lucrare prea puțin cunoscută a compozitoru-

https://biblioteca-digitala.ro

lui, legat prin toate fibrele de orașul Leipzig și de renașterea cultului lui Bach : *Simfonia a VI-a (din tinerețe) în Mi bemol major*, în varianta pentru orchestră de coarde (rămasă, ca și o altă variantă, pentru orchestră simfonică completă, printre manuscrisele fără numere de opus ale autorului). Este o simfonie încîntătoare, de atmosferă întrucîtva schubertiană, alcătuită dintr-un *Allegro* plin de elan, un *Menuet grațios* și un *Prestissimo* final viguros.

Următorul punct al programului ne-a transportat în lumea muzicii contemporane din R. D. Germană, odată cu *Simfonia de cameră* a tînărului Peter Hermann. Scrisă în anul 1970, lucrarea — tripartită — debutează cu un *Allegro molto* motoric, continuă cu un lung *Adagio*, avînd un caracter de lamento și se încheie cu un *Allegro non troppo*, în care elanurile apar oarecum frînate de momente de introspecție. În ansamblul ei, Simfonia apare judicios gîndită și construită de un autor, care mînuiește cu pricepere mijloace și procedee avînd putere de circulație în muzica contemporană.

Restul programului a fost dedicat în întregime compozitorului al cărui nume străjuiește pe frontispiciul orchestrei. Pentru început, ni s-a oferit o interpretare plină de vigoare și de precizie a *Concertului brandenburgic nr. 1 în Fa major*, în care cei doi corniști (Waldemar Schieber și Hermann Märker) au uimit prin strălucirea sonorității, exactitatea intonației și desăvîrșita coordonare a atacului. În continuare, am avut surpriza să constatăm că *Uvertura la Cantata BWV 174*, anunțată ca atare în program, nu era altceva decît binecunoscutul *Allegro* inițial al *Concertului brandenburgic nr. 3 în Sol major*, executat într-o manieră alertă, aproape veselă (dubla întrebuințare a unor lucrări sau părți de lucrări era uzuală în vremea lui Bach). Apoi, Gerhard Bosse a ocupat locul solistului în *Concertul nr. 1 pentru vioară și orchestră în la minor*, dar concepția de interpretare a fost mai degrabă apropiată de cea practicată într-un Concerto grosso, în care primul violonist nu se detașează ca un solist propriu-zis, ci își manifestă din cînd în cînd prezența ca un „primus inter pares". Este, de altfel, concepția care a stat la baza creației lucrării, avînd așadar o deplină justificare istorică. Finalul *(Allegro assai)* ni s-a părut totuși executat într-un tempo mult prea rapid, ceea ce a influențat în mod defavorabil inteligibilitatea frazelor. În încheierea serii, *Suita nr. 3 pentru orchestră în Re major* a cucerit publicul printr-o interpretare dominată de ideea de divertisment (pe care o implică, de altfel, succesiunea dansurilor de epocă : *Gavota, Bourrée, Giga).* În acest context general, celebra *Arie* a avut cantabilitatea necesară, pe un fond ritmic perfect stabil, pentru ca în *Uvertură* (dar și în *Gavotă)* cele trei trompete înalte (așa numitele „Bachtrompeten") să-și afirme prezența cu o excepțională strălucire și cu o impecabilă omogenitate. Răspunzînd aclamațiilor publicului, oaspeții din Leipzig au oferit, ca suplimente, încă două pagini de Bach : partea finală *(La Réjouissance)* din *Suita nr. 4 pentru orchestră în Re major* și cel de al doilea *Allegro* din *Concertul brandenburgic nr. 3 în Sol major*, ambele străbătute — ca și restul programului — de viață și energie, dar mai ales de o virtuozitate colectivă care pare să constituie una din caracteristicile ansamblului.

„Lohengrin" și „Don Juan" la Opera Română

Inițiativa de a include, printre manifestările „Zilelor muzicii din R. D. Germană", și două spectacole de operă cu colaborarea unor oaspeți din țara prietenă a urmărit să ofere publicului românesc ocazia de a cunoaște mai îndeaproape nivelul atins de una din scenele lirice berlineze de prestigiu internațional, Opera Germană de Stat (Deutsche Staatsoper Berlin), după ce — cu cîțiva ani în urmă— am avut posibilitatea să facem cunoștință cu colectivul celuilalt teatru liric din capitala R. D. Germane, Opera Comică. Demonstrația a fost dintre cele mai concludente, ambele spectacole — *Lohengrin* și *Don Juan* — situîndu-se la un înalt nivel de realizare artistică.

În *Lohengrin*, dirijorul Heinz Fricke a stăpînit cu autoritate amplul aparat vocal și orchestral, asigurînd o desfășurare fluentă a discursului muzical, cu evidențierea clară a diferitelor „leit-motive" și cu o dozare precisă a comentariului instrumental, pentru a nu acoperi vocile soliștilor. În rolul titular, Martin Ritzmann a satisfăcut cele mai severe exigențe sub toate raporturile : a avut lirism, delicatețe în duetul de dragoste din scena nupțială, dar și forță dramatică în momentele de înfruntare dintre Lohengrin și Telramund. Partenera sa, Eva Maria Straussova, a întruchipat rolul Elsei de Brabant cu multă noblețe și sensibilitate. O impresie deosebită a produs Ludmila Dvorakova în rolul intrigantei Ortrud ; personalitate captivantă, înzestrată cu un temperament dramatic răscolitor, ea a dominat scena sub dublul aspect vocal și actoricesc, mai ales în actul al II-lea. În Telramund, baritonul Antonin Svorc a avut brutalitatea specifică personajului, dar interpretarea sa — oarecum monocromă sub acest raport — nu a depășit limitele corectitudinii. Înlocuindu-l în ultimul moment pe Siegfried Vogel, devenit indisponibil, Pompei Hărășteanu a realizat cu acest prilej un excelent debut în rolul Regelui Heinrich Păsărarul, rămînînd desigur ca pe parcursul viitoarelor reprezentații să-și îmbogățească creația cu noi nuanțe și culori. O contribuție apreciată a fost și aceea a lui Nicolae Constantinescu, al cărui Herald s-a impus prin frumusețea și solemnitatea frazelor. În economia generală a spectacolului, aportul corului (pregătit, cu conștiinciozitatea sa proverbială, de către Stelian Olariu) merită o evidențiere specială, fapt relevat și de artiștii oaspeți în cuvinte deosebit de elogioase.

Două zile mai tîrziu, un remarcabil *Don Juan* avea să încînte pe iubitorii teatrului liric mozartian. Totul, în acest spectacol, a concurat la realizarea unei fericite sinteze a comicului și a tragicului, incluse în nemuritorul „dramma giocoso" al lui Mozart și Da Ponte. Un merit principal revine dirijorului Heinz Rögner, precis, eficace, adeseori inspirat, obținînd pe alocuri nuanțe și efecte sonore de mare rafinament (ca de pildă în *Serenada lui Don Juan* „Deh, vieni alla finestra", cînd orchestra a sunat ca o ghitară, într-un *pianissimo* abia perceptibil). În rolul seducătorului „dissoluto punito", am așteptat cu nerăbdare să-l urmărim pe Theo Adam, bas-bariton de reputație

https://biblioteca-digitala.ro

mondială, cu un repertoriu uriaș de opere (de la Mozart la Wagner), lieduri, cantate și oratorii. Din păcate, renumitul cîntăreț a devenit indisponibil în ultimul moment, ceea ce a obligat Opera să invite un alt Don Juan, în persoana praghezului Vaclav Zitek. Sosit la București în ziua spectacolului, Zitek a urcat pe scenă fără nici o repetiție de ansamblu, reușind să se încadreze totuși atît de firesc în stilul de joc și de cînt al colectivului, încît nimeni în sală n-a putut bănui că prima sa întîlnire cu membrii Operei berlineze a avut loc direct în spectacolul de la București. Vaclav Zitek dispune de o frumoasă voce baritonală de tip italian (se pare, de altfel, că posedă o practică apreciabilă pe scenele italiene), apariția scenică este simpatică și atrăgătoare, chiar dacă nu concentrează în creația sa toate datele acestui personaj complex, fermecător și teribil, senzual și lipsit de scrupule. O impresie puternică a produs, încă de la prima apariție (dar mai ales în aria *Madamina)* interpretul valetului Leporello, excelentul bas Siegfried Vogel, un comic natural deosebit de comunicativ (deși fără exagerări grotești), cu un glas amplu, suplu, foarte volubil în recitative. În rolul destul de inconsistent sub aspect dramaturgic al lui Don Ottavio, Eberhard Büchner a cucerit publicul prin vocea sa agreabilă de tenor liric-lejer, prin muzicalitatea sa impecabilă, prin siguranța tehnicii sale de vocalize în *pianissimo*. Mai puțin ne-a satisfăcut, pe plan strict vocal, soprana Jutta Vulpius în Donna Elvira, deși a manifestat certe tangențe cu rolul pe planul sensibilității feminine. În nota exactă a personajelor încarnate, cuplul Renate Hoff (Zerlina) — Peter Olesch (Masetto) a avut apariții încîntătoare, prima impunîndu-se printr-un timbru proaspăt și un joc spiritual, al doilea printr-un umor țărănesc savuros. Alături de cîntăreții oaspeți, soprana Magdalena Cononovici a realizat o creație impresionantă în Donna Anna, rol de enorme dificultăți vocale, pe care tînăra noastră solistă le-a rezolvat cu virtuozitate, în cadrul unei apariții scenice pline de forță și de prezență dramatică. În ciuda numărului redus de repetiții de ansamblu în decorul și regia Operei bucureștene, întregul colectiv (incluzînd și pe cîntăreții adăugați din afara distribuției berlineze) a apărut pe deplin sudat, spectacolul — interpretat în limba italiană originală — desfășurîndu-se într-un ritm alert, plin de vioiciune și de naturalețe. Păcat doar că recitativele au fost acompaniate la pian (în locul clavecinului), ceea ce le-a lipsit de culoarea specifică a epocii, și că decorurile lui Roland Laub, schimbate „la vedere", au început să scîrțîie din toate încheieturile, ceea ce nu constituie un fond sonor tocmai indicat pentru sublimele arii și ansambluri mozartiene !

EDGAR ELIAN

Concert-dezbatere la Radioteleviziune

La Radioteleviziune a avut loc ultimul concert-dezbatere al stagiunii curente, în cadrul căruia patru compozitori și-au prezentat lucrări, inspirate de versurile unor poeți.

Grigore Nica a scris *Patru piese pentru flaut și harpă*, un omagiu adus scriitorului Giuseppe Ungaretti. Nu ne îndoim că muzica acestor piese i-a fost sugerată compozitorului de poeziile care figurează, de altfel, ca subtitluri : *Dimineața*, *Tăcere înstelată*, *Noapte de mai*, *Covor*. Ne-ar fi greu însă să susținem că și reciproca este adevărată (ne referim la muzică). Relevăm însă caracterul lor concentrat, arhitectura lor simplă, scriitura cromatică și independența acordată celor două instrumente, cu arătarea că interpreții — harpista Maria Teclu-Nemțeanu și flautistul Ilie Macovei — au răspuns cu virtuozitate multiplelor exigențe de execuție.

Muzică la Saint-John Perse pentru soprană, clarinet și pian este titlul lucrării prezentate de Costin Cazaban. Saint-John Perse (poet francez de origine antileză, laureat cu premiul Nőbel în 1960) i-a oferit compozitorului pretextul unui experiment muzical destul de complex. Într-o măsură sînt folosite și unele texte ale poetului, text cu caracter contemplativ, ca și muzica de altfel.

Complexitatea rezultă din faptul că autorul întrețese mai multe tipuri de muzică, structuri diferite. Vocea sopranei (supusă la mari încercări), sub raportul salturilor intervalice, al atacurilor diferite, al vocalizărilor, a apărut predominantă în economia lucrării.

La acestea se adaugă și o bandă de magnetofon, care apare în plus, în partea centrală a piesei. Pianul este „preparat" iar celorlalți interpreți le sînt încredințate și mici roluri percutante.

Este relevabilă soprana Steliana Calos-Cazaban pentru claritatea, mlădierea vocii sale, pentru chipul inteligent în care o folosește. Clarinetistul Valeriu Bărbuceanu și pianista Adriana Tomescu au dovedit, la rîndul lor, o reală măiestrie a execuției și o participare vie față de solicitările multiple ale compoziției.

Am urmărit apoi *Terzine di Dante* pentru bariton, trombon, pian și percuție ad-libitum, de Eduard Terenyi. Compozitorul clujean a ales din *Infernul* lui Dante anumite versuri pe care le-a încredințat, spre a fi declamate și uneori cîntate, baritonului, în timp ce trombonul și pianul execută fiecare pe seama sa o anumită muzică al cărei caracter cu totul fragmentar este elaborat cu fantezie. Socotind-o probabil însă, insuficient de expresivă, autorul îi conferă, cîntărețului și rolul de „păpușar". L-am văzut astfel în această ipostază pe baritonul Ion Budoiu care mînuia în sprijinul declamațiilor sale, două păpuși hilare iar, uneori, o mască grotescă și tragică. Ion Budoiu, împreună cu pianista Ninuca Oșanu și trombonistul Gheorghe Lungu, trei artiști valoroși, erau dirijați, prin impulsiuni realizate cu o anumită gravitate și cu convingerea eficienței lor, de Cornel Țăranu, conducătorul formației clujene *Ars Nova*, venit anume, în acest scop, la București.

https://biblioteca-digitala.ro

Autorul se ocupă, în programul de sală de prezentarea lui... Dante pe care îl socoteşte greu de înţeles (!...) Era de preferat să-şi prezinte muzica, despre care nici nu pomeneşte, sau, mai bine, acel *show* care avea caracterul unei adevărate improvizaţii de scamator (baritonul Budoiu a aruncat o mantie neagră apoi una albă, mascînd două pupitre, după care a început demonstraţiile mai sus amintite). A fost într-adevăr un spectacol, în care însă viziunea dantescă, dramatică, exprimată de cele trei terzine, a alunecat, uşor, din păcate, către comic... Spectacole audio-vizuale, la care, alături de muzică participă dansatori, păpuşari etc. nu sînt nici noi, nici prea originale. În ultima vreme ele fac, mai mult sau mai puţin, modă. Totuşi, la alt nivel.

Aşteptăm de la Eduard Terenyi lucrări care să ne dea reala măsură a posibilităţilor sale creatoare.

Apoi corul feminin al Radioteleviziunii, condus cu talent şi inteligenţă de Aurel Grigoraş, a interpretat *Trei pasteluri* de Liviu Comes pe versuri de George Lesnea. Scriitura polifonică, linearismul acesteia şi coloritul bogat realizat de compozitor, au fost bine servite de cor şi de eminenta solistă Emilia Petrescu ; o reală demonstraţie de artă corală, un cînt subtil în *piano*, cu efecte dinamice deosebit de expresive care ne-au dus cu gîndul la corul „Madrigal".

Premieră la Teatrul de Operetă

Compozitorul Ralph Benatky (născut în Moravia) a scris peste ...90 operete. Cea care a cucerit însă un renume mondial, din 1930 cînd a fost dată pentru prima oară la Berlin, rămîne *La calul Bălan*.

Ideea prezentării ei pe scena Teatrului nostru de operetă o socotim bună, căci muzica este în primul rînd melodioasă şi directă, vrem să spunem de o imediată accesibilitate. Libretul lui Hans Müller (după o piesă de Blumental şi Kadelburg) a fost „retopit" de Val Săndulescu, cu unele eliminări şi anumite înlocuiri pe care sîntem departe de a le discuta. Putem să gîndim, totuşi, la un plus de umor, de spirit, în măsură să ridice valoarea textelor. Sarcina aceasta a căzut îndeosebi pe umerii interpreţilor care au adus în joc experienţa scenică şi remarcabilele lor disponibilităţi temperamentale, coroborate cu îndrumările regizorale ale directorului de scenă A. I. Arbore. S-au făcut apreciaţi în acest sens Lucia Roic, patroana hanului „La calul bălan", protagonista spectacolului, care se mişcă dezinvolt în scenă, apărînd pe alocuri chiar agitată, debordantă de viaţă. (Este izbutit duetul său cu Elizeu Simulescu). Vali Niculescu şarjează în jocul său discret, fin nuanţat. Cleopatra Melidoneanu cîntă cu o forţă dominatoare şi cu o claritate deplină. Gabriel Gheorghiu, Silviu Gurău, Gheorghe Hazgan şi N. Ionescu Dodo, pilaştri de nădejde ai distribuţiei reprezintă fiecare un aport eficient şi sigur la susţinerea spectacolului care se desfăşoară cu momente contrastante şi cu un volum mare de proză. Dar conducerea Teatrului, de acord cu regia, a înţeles să infuzeze spectacolului elemente care să-i dea ritm, diversitate şi o indiscutabilă atractivitate, pigmentîndu-l cu frecvente episoade dansante. Talentata coregrafă Mihaela Atanasiu (remarcată şi evidenţiată din capul locului în cronicile noastre, încă de pe cînd activa la Iaşi) agrementează astfel cu succes spectacolul. Corpul de balet al teatrului se dovedeşte o dată mai mult deosebit de înzestrat, fiind de menţionat pentru supleţea desfăşurărilor şi sincronia mişcărilor Elena Teodorescu, Lansetta Cavassi, Andrea Constantinescu, Maria Mitrache, Victor Vlase şi Teodor Cataibă.

Vom cita şi scurta apariţie, cu caracter de simplă figuraţie, a actorilor Mihai Popescu şi Ştefan Teodoriu în costumele lor tiroleze. Fără efort, sînt cu totul ilarianţi.

Dirijorul Costel Rădulescu, muzician de fond, ţine spectacolul cu o mînă sigură, fermă — în ciuda aderenţei sale îndeosebi la litera partiturii, pe care nu o slăbeşte din ochi. Totul a apărut bine pus la punct şi cele două acte se desfăşoară într-un ritm vioi şi antrenant.

Cadrul scenografic şi costumele evocă epoca deceniului al III-lea al veacului nostru, fiind totodată mai mult sau mai puţin „la zi".

Să relevăm cu acest prilej şi faptul că Teatrul începe să respecte programarea premierelor atît în ceea ce priveşte titlurile cît şi datele anunţate.

J. V. P.

Absolvenţi ai claselor de compoziţie

Ca la fiecare sfîrşit de an universitar, concertul studenţilor compozitori ce absolvă în acest an Conservatorul bucureştean, a fost aşteptat cu un legitim interes ; este un interes ce viza, desigur, depistarea unor individualităţi componistice deja profilate în ceea ce priveşte, mai ales, evoluţia lor ulterioară.

Este greu de afirmat dacă vreunul dintre cei cinci compozitori prezenţi în acest concert, vor evolua pe drumul ce ni-l indică aceste lucrări, lucrări ce definesc — de altfel — şi ilustrează necesităţile impuse de momentul absolvirii.

Se poate afirma însă, cu certitudine, că lucrările tinerilor compozitori Astrid Tufescu, Cristian Alexandru Petrescu, Iuliu Brudaşcă, Marina Marta Moldovan şi Speranţa Gheorghe Rădulescu desemnează un stadiu important în procesul de dobîndire a mijloacelor artei lor, de stăpînire a acestora ; se poate vorbi— în egală măsură — de o atitudine matură în ceea ce priveşte abordarea unor probleme de ordin expresiv sau ideatic.

Cel mai important aspect care se desprinde din audierea lucrărilor compozitorilor absolvenţi, este acela că tinerii creatori deţin în acest moment mijloace eficiente ce pot asigura evoluţii ulterioare, în adevăr personale ; compoziţiile lor sînt, în mare parte, lucrări bune — aş spune — de şcoală, lucrări cu un conţinut stenic, constructiv, opusuri ce demonstrează asimilarea formelor, a modalităţilor de expresie de filiaţie clasică, modalităţi reevaluate în perspectiva experienţei contemporane a artei sunetelor (mă refer la

https://biblioteca-digitala.ro

prima jumătate a secolului nostru) și, desigur, prin prisma realizărilor majore ale școlii românești de compoziție. Exemplul enescian rămîne, în acest sens, pilduitor și inspirator în sens constructiv, de loc epigonic, așa cum se întîmplă la Cristian Alexandru Petrescu sau la Speranța Gheorghe Rădulescu. Este, de asemenea, lăudabil faptul că gîndirea sonato-simfonică constituie, în majoritatea cazurilor, modalitatea cea mai importantă de expresie ; pentru mulți această modalitate poate constitui tărîmul fertil al unor evoluții ulterioare semnificative. Viziunea dramatică reprezintă astfel factorul constructiv în derularea evenimentelor acțiunii muzicale în *Allegro-ul simfonic* compus de Astrid Tufescu, în prima parte a *Simfoniei* lui Cristian Al. Petrescu, la Iuliu Brudașcă în *Simfonia nocturnă* sau la Marina Marta Moldovan în *Mișcare simfonică*. De asemenea, structura în genere modală a discursului muzical asigură o posibilă ascendentă intonațională a elementelor de factură populară românească așa cum apare acest lucru mai direct — dar fără a se recurge la citat — în *Allegro-ul simfonic* compus de Astrid Tufescu sau indirect, utilizînd doar structuri intervalice amintind modalități enesciene, la Cristian Al. Petrescu și Speranța Gheorghe Rădulescu. Distingem, în egală măsură, în *Mișcarea simfonică* a Marinei Marta Moldovan, o gîndire modală ferm structurată, susținută de o orchestrație foarte eficientă din punct de vedere coloristic expresiv. Impresionantă — sub raportul utilizării unui mare aparat vocal orchestral, al scrupulozității utilizării lui — cantata *Schimbarea zodiei*, pentru tenor, cor și orchestră, de Speranța Gheorghe, compusă pe versuri de Lucian Blaga, demonstrează o experiență componistică prețioasă ce face loc unei evoluții ulterioare ce o distingem de pe acum, a fi de certă valoare.

DUMITRU AVAKIAN

Concerte școlare

În cadrul „Săptămînii culturale a Capitalei", Consiliul Organizației pionierilor și Inspectoratul școlar ale Municipiului București, au organizat un spectacol intitulat „Florile Patriei", susținut de un grup de elevi din mai multe școli bucureștene.

Micii artiști au adus pe scenă o avalanșă de tinerețe și voie bună, într-un reușit spectacol de cîntec și dans. A încîntat aparița sobră și de calitate a corului Școlii generale nr. 56, dirijat de prof. Florica Avramescu ca și supletea și puritatea interpretării corului de cameră al Școlii generale nr. 96 condus de prof. Cătălina Maier, în lucrări cunoscute din repertoriul universal, cît și în piese românești *(Fata de păstor* cor armonizat de Ion Gh. Chiriac, *Pionierii României* de Ion Vanica ș.a.). Iureșul și gingășia numeroaselor evoluții coregrafice ca : „dansul florilor" interpretat de o formație a Palatului Pionierilor, pregătită de prof. Antonina Moscu ; gimnastică artistică „cu steguțe" susținută de elevi ai Școlii generale nr. 171, sau „cu panglici", solistă eleva Mihaela Mogîldea de la Școala generală nr. 203, ca și reușitul dans al balonașelor, intitulat „În glumă", susținut de un grup de elevi ai Școlii generale nr. 88, instruit de prof. Ileana Turcu au subliniat nota tinerească și dinamică a spectacolului. Prof. Georgeta Cioabă a pregătit un grup de elevi ai Școlii generale nr. 28 care a prezentat un foarte aplaudat tablou muzical-coregrafic, intitulat „Copiii din lumea-ntreagă", reunind un mănunchi de interesante „jocuri muzicale", în care am admirat în mod deosebit calitățile de „poligloți" ale micilor interpreți.

N-au lipsit de la acest spectacol al tinereții nici muzica populară și ușoară. Elevii Ene Vișan de la Școala generală nr. 83, și Cornelia Oprea de la Școala generală nr. 30, acompaniați de taraful elevilor Școlii generale nr. 83, instruit de I. Grigore, au interpretat frumoase melodii populare românești. (Sugerăm cu acest prilej ca pe viitor să se acorde atenția cuvenită „acordajului" instrumentelor micilor virtuoși) ; grupul vocal de muzică ușoară al Școlii generale nr. 96, acompaniat de orchestra Palatului Pionierilor dirijată de Ion Bratu Voicescu, ca și evoluția elevelor soliste Olga Petre și Aurica Onuț (instruite de prof. Cătălina Maier) au adus un moment exuberant, interpretînd cunoscute melodii de muzică ușoară românească. Se cuvine poate, ca, creatorii acestui gen atît de îndrăgit să-și îndrepte atenția și către cîntecele de muzică ușoară destinate exclusiv copiilor, elevilor, tineretului, acordînd în același timp un sprijin mai viu inimoșilor instrumentiști și numeroaselor orchestre de muzică ușoară ale acestora.

Au fost de asemenea prezente în cadrul spectacolului, dansurile populare, susținute într-o avalanșă de mișcare și culoare de către elevi și eleve ai Școlii generale nr. 40 (pregătiți de prof. Emilia Dragoș) ca și dansurile moderne, ritmate, în care au evoluat elevi de la Școala generală nr. 171. instruiți de prof. Ileana Dăscălescu.

În raport cu multitudinea numerelor din program, printr-o judicioasă și rapidă schimbare, aproape din mers, a numeroșilor participanți, întregul spectacol ne-a apărut de o alertețe care a cucerit, echilibrat sub raportul varietății, bine șlefuit regizoral-scenic de către Sorin Popa. Un cuvînt de laudă se cuvine micilor și talentaților prezentatori, elevii Monica Toader și Sorin Sîrbu.

Dacă manifestări artistice similare, vor deveni mai numeroase în rîndul elevilor și tineretului, vor avea darul, ca, desfășurate sub o îndrumare superioară, să contribuie deopotrivă la ridicarea nivelului pregătirii artiștilor amatori, la încurajarea eficientă a eventualelor viitoare talente autentice.

★

În ziua de 1 iunie a.c. Sala Mică a Palatului R. S. România a găzduit un reușit concert coral-instrumental susținut de corul claselor I—IV dirijat de prof. emerită Ana Motora-Ionescu, corul claselor IV—VIII condus de prof. Eleonora Tomescu, precum și de un grup de elevi-soliști ai claselor de vioară și pian, selecționați din cadrul aceluiași ciclu.

În evoluția corului celor mici (clasele I—IV), care a încîntat printr-o ținută juvenilă contaminantă și o trăire ardentă a actului interpretativ pe care l-au oficiat cu multă seriozitate și precizie, prin puritatea redării unor lucrări ca *Înalță-te frumoasă țară* de I. D. Chi-

https://biblioteca-digitala.ro

rescu, *Melodie* din Rapsodia I de George Enescu, *Fata ardeleană* de A. Stoia, canonul *Voinicii* de Nelu Ionescu ş.a. conduşi de mîna sigură, cu o gestică sobră şi sugestivă a profesoarei Ana Motora Ionescu, care şi-a consacrat o mare parte a activităţii sale pedagogice, instruirii elevilor aflaţi în primii ani de şcoală.

Apoi a urmat corul format din elevii claselor V—VIII, dirijat cu mult nerv, dăruire şi competenţă, suplete în conducerea vocilor, de către prof. Eleonora Tomescu, în lucrări semnate de L. Profeta, A. Dogaru, Sorin Cioroiu, I. Cartu, ş.a.

În partea mediană a acestei manifestări, am urmărit cu deosebit interes evoluţia plină de prospeţime a elevilor-solişti violonişti şi pianişti : Adriana Winkler — cl. a II-a, Emil Stegaru — cl. a III-a (prof. Elisabeta Ciomu), Siegfried Hartauer — cl. a II-a şi Cornelia Iosub (prof. Lucia Teodorescu), maturitatea şi precizia interpretării pe care elevii Corina Soare — cl. a V-a şi Viorel Ţepeş — cl. a III-a (prof. Zoe Şarpe) au imprimat-o lucrărilor *Passacaglia* de Händel şi respectiv *Cinci contradansuri* de Beethoven. O foarte bună impresie au lăsat elevii Cristina Anghelescu — cl. a V-a (prof. Dan Cumpătă), Cornelia Nemeş — cl. a VI-a (prof. Alice Papazian) şi Sorin Strîmbeanu — cl. a V-a (prof. Mircea Croitoru), care au interpretat cu dezinvoltură, expresivitate şi înţelegere a stilului partea I din *Concertul nr. 1 în mi minor* de F. David, partea I-a din *Sonata în mi minor* de Haydn, *Joc şi glumă* de Alex. Hrisanide, şi *Scenă de balet* de Ch. Beriot.

Elevii prezentatori Mihaela Istrate şi Nicu Romeo, printr-un comperaj alert al cărui text l-a semnat eleva Ilinca Gherghiu din cl. a VI-a B, au pigmentat instructiv şi atrăgător momentele de legătură între piesele interpretate. Un cuvînt de laudă se cuvine profesorilor-acompaniatori. Am asistat cu plăcere la o avîntată seară de muzică şi tinereţe.

CONSTANTIN RĂSVAN

DIN ŢARĂ

Iaşi

Săptămîna muzicii româneşti

În tumultul activităţii componistice româneşti, în anii în care reprezentanţii şcolii noastre muzicale aduc contribuţii majore la evoluţia artei contemporane, se simţea de mult timp nevoia unui act de confruntare valorică, a unei manifestări capabile să asigure o reprezentativă trecere în revistă a creaţiei naţionale, să stimuleze o multilaterală valorificare a patrimoniului nostru artistic, să argumenteze procesul de promovare şi popularizare a eforturilor creatorilor noştri. Şi unor asemenea imperative le-a răspuns „Săptămîna muzicii româneşti..."

Înţelegînd necesitatea unei asemenea confruntări muzicale, organizatorii ieşeni (Filarmonica „Moldova", Conservatorul „George Enescu", Opera de Stat, Filiala din Iaşi a Uniunii Compozitorilor, Comitetul judeţean de cultură şi educaţie socialistă) au imprimat agendei un concept ce demonstrează nu numai temeritatea opţiunii pentru un asemenea profil ci şi fermitatea în alegerea valorilor, în crearea climatului solicitat de un act de cultură de unică rezonanţă educativă.

O reprezentativă trecere în revistă a muzicii româneşti, scrisă în ultimele 3 decenii şi o accentuată valorificare a potenţialului artistic local atît pe plan componistic cît şi interpretativ — iată elementele fundamentale ale acestei prime ediţii a Festivalului ieşean care a avut loc între 9 şi 16 mai.

În acest sens, semnalăm în primul rînd programarea unor lucrări consacrate din istoria mai îndepărtată sau mai recentă a vieţii noastre muzicale.

Amintim din acest punct de vedere cele trei *Sonate pentru vioară şi pian* de Enescu, *Preludiul simfonic* de Ion Dumitrescu, *Simfonia cantabile* de Theodor Grigoriu, lucrări vocal-simfonice, camerale, corale de Paul Constantinescu, Sigismund Toduţa, Wilhelm Berger, Cornel Tăranu, Tiberiu Olah, Pascal Bentoiu, Doru Popovici, Mihai Moldovan, Dumitru Bughici, Vasile Herman, Dan Voiculescu, Eduard Tereny, Tudor Jarda, Alexandru Paşcanu.

Subliniem apreciabilul număr de prime audiţii, majoritatea aparţinînd compozitorilor ieşeni, pe care ni le-a oferit programul sărbătorii muzicale din vechiul centru de cultură al Moldovei, de la piesele corale semnate de Constantin Palade, Sorin Vînătoru, Constantin Constantinescu, Elise Popovici, pînă la lucrările semnate de tinerii compozitori ieşeni Anton Zeman, Vasile Spătărelu, Sabin Pautza.

Calitatea repertorială a agendei a fost deplin subliniată şi de aleasa ţinută interpretativă, majoritatea formaţiilor Iaşului străduindu-se să pună în valoare întregul lor potenţial artistic. Merite deosebite din acest punct de vedere l-au avut Filarmonica „Moldova" (dirijori Ion Baciu şi Gh. Vintilă) şi Corala „Animosi" — dirijor Sabin Pautza. Fundamental reîntinerită Filarmonica „Moldova" a dobîndit la ora actuală, prin străduinţile şi capacitatea dirijorului Ion Baciu, virtuţi profesionale de înaltă clasă.

Experienţa cîştigată în Festival de muzicienii ieşeni a pus în evidenţă şi o serie de măsuri ce trebuiesc luate în viitoare ediţii pentru augmentarea valorilor acestei competiţii muzicale naţionale. Este necesară o mai largă cuprindere repertorială, deplin reprezentativă pentru toate centrele muzicale ale ţării şi deci transformarea sărbătorii muzicale ieşene într-un real Festival naţional care să-şi propună an de an, trecerea în revistă a celor mai noi realizări ale şantierului componistic românesc.

După cum era normal, la această primă audiţie a „Săptămînii muzicii româneşti" organizatorii au acordat un rol prioritar creaţiei muzicale ieşene. Dar şi în acest caz, nu ni s-au oferit exemple dintre cele mai concludente. Amintim în acest sens îndoielnica reprezentare a creaţiei lui Achim Stoia, compozitorul care

https://biblioteca-digitala.ro

a însemnat atît de mult pentru viața muzicală a Iașului din ultimul sfert de veac.

Importantă devine invitarea celor mai semnificative forțe interpretative din toate celelalte centre muzicale ale țării. Succesul pe care l-a avut ansamblul clujean „Ars Nova" (din păcate singura formație invitată la acest Festival) este edificator pentru modul în care pot contribui formațiile din diferite orașe ale țării la traducerea în viață a obiectivelor Festivalului.

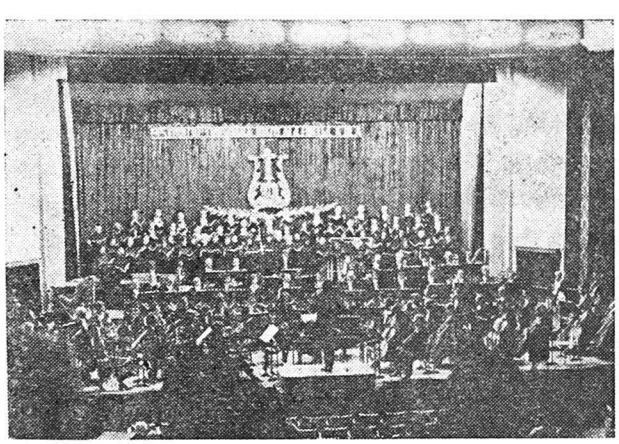
Absolut necesară este folosirea tuturor forțelor interpretative locale. O instituție cu experiența Operei din Iași putea fără îndoială participa în mod real și substanțial la desfășurarea acestui Festival de muzică românească și am vrea să credem că la următoarea ediție vom avea posibilitatea să asistăm și la o suită de spectacole lirice, pregătite de-a lungul unei întregi stagiuni, care să-și propună trecerea în revistă a unor momente semnificative din istoria creației lirice românești.

Trebuie dusă mai departe ideea colocviilor teoretice ce însoțesc Festivalul. Anul acesta, în dorința de a găsi cadrul cel mai adecvat promovării valorilor românești, organizatorii Festivalului au inițiat și un simpozion special (la care și-au dat concursul printre alții Romeo Ghircoiașiu, George Pascu, Ștefan Niculescu, Mihai Cozmei, Gheorghe Firca, D. Bughici) pe tema „Muzica românească contemporană, expresie a umanismului societății noastre.'

Inițiativă fructuoasă, „Săptămîna muzicii românești" a făcut demonstrația capacității muzicienilor ieșeni de a traduce în viață un vechi deziderat artistic, un Festival anual dedicat creației muzicale românești.

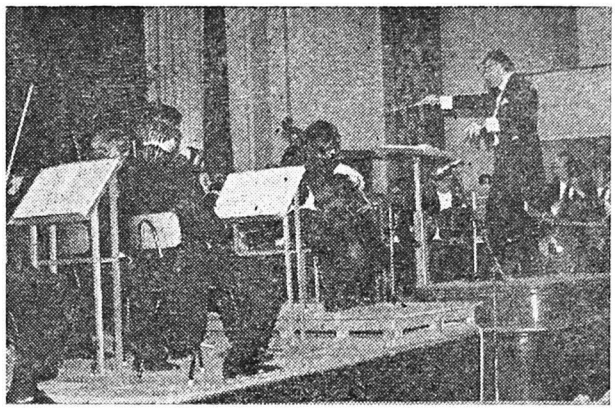
TEODORA ALBESCU
IOSIF SAVA

Timișoara muzicală



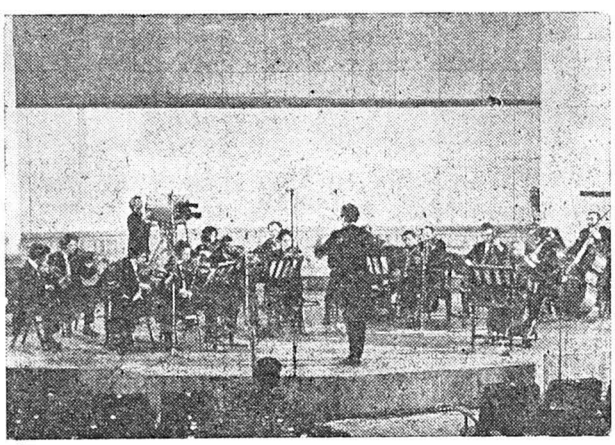
Concert de deschidere. Dirijor : Remus Georgescu

Incontestabil, actuala ediție a festivalului a demonstrat un nivel mult superior, comparativ cu anterioarele sale ediții, în primul rînd prin nota dominantă a primelor audiții românești. *Simfonia a IV-a* de Doru Popovici, fantezia *Orfeu* a aceluiași compozitor, *Testament* de Sergiu Sarchizov, *Divertismentul pentru*



Solist : Ken Yasuda ; dirijor : Nicolae Boboc

coarde de Remus Georgescu, un fragment coral din suita *Jocuri de copii* de Liviu Glodeanu, baletul *Primăvara* de Cornel Trăilescu și opera *Secretul lui Don Giovanni* de Cornel Țăranu, au îmbogățit repertoriul festivalului, dîndu-i și acea notă specifică, definitorie asupra profilului întregii manifestări. Calitativ, acest festival s-a ridicat la un grad în plus de elevație nu numai datorită unor concerte și spec-

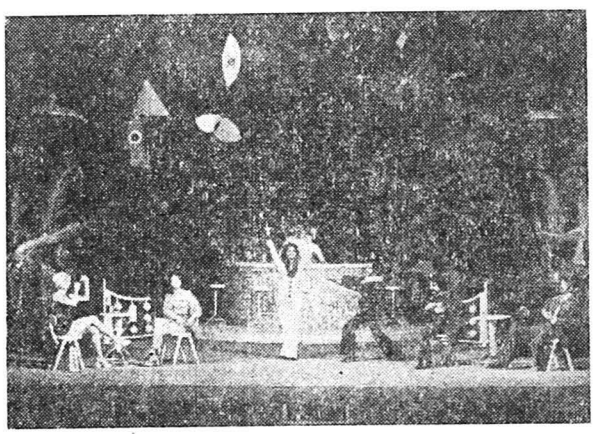


Orchestra de cameră

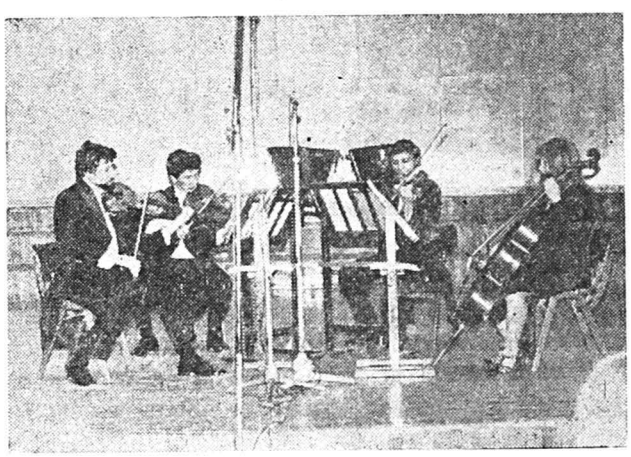
tacole minuțios pregătite (reliefăm din pleiada realizatorilor pe dirijorii Nicolae Boboc, Remus Georgescu, Cornelia Voina) și prin prezența pe scenele festivalului a unor oaspeți de peste hotare — forțe interpretative de prim ordin : violonistul V. Tretiakov, pianistul Mihail Erohin, basul V. Kiniaev (URSS), violoncelistul Ken Yasuda (Japonia), dirijorul Robert Hanell (RDG), alături de formații cu o netăgăduită consacrare internațională ca „Musica Nova", corul „Madrigal" sau formația „Bach-Solisten" din Leipzig. Acestora li se alătură cele două formații timișorene : Orchestra de cameră și Cvartetul filarmonicii „Banatul", care s-au dovedit a fi demne participante la un festival chiar de o și mai mare anvergură. Meritelor acestui festival se adaugă încă unul : varietatea genurilor care s-au succedat pe scenele și estradele sale, care au dus la consistenta depășire a limitelor genului simfonic și de operă, prin momente ca opera-concert, bogata prezență camerală, sau spectacole inovatoare, tangente experimentului. Dacă mai adăugăm la reușitele acestei ediții și emancipa-rea din rîndul tineretului instituțiilor de artă din

https://biblioteca-digitala.ro

Rodica Murgu și Francisc Valkay



Scenă din actul I al operei „Secretul lui don Giovanni" de C. Țăranu



Cvartetul Filarmonicii „Banatul"

Timișoara a unor cadre apte de materializarea unor creații de valoare, a unor roluri de majoră solicitare (ne gîndim în special la tinerii soliști ai operei M. Grama-Ștefan, Rodica Sabin-Miloia, Iulia Marpozan, Ioana Drăcea, Ana Stan, Gheorghe Sara și la instrumeniștii Dragoș Cocora și Alexandru Guțu), atunci am amintit — fără însă să epuizăm total — reușitele acestor sărbători muzicale timișorene.

Succesul ediției 1973 a Festivalului „Timișoara muzicală" dovedește faptul că organizatorii săi au știut să învețe din experiența edițiilor anterioare. Iar această realitate ne permite să sperăm în viitoare ediții care să confirme o dată în plus nivelul elevat al posibilităților muzicale timișorene.—

L. FÜREDI
D. MURGU

Turneu jubiliar

Cu cîteva săptămîni în urmă, la sărbătorirea jubileului corului de cameră „Madrigal" — zece ani de activitate —, s-a impus în retrospectiva scurtei sale istorii o trăsătură distinctă : patriotismul. Nu este vorba doar de mesajul românesc care a răsunat pe cele mai îndepărtate meridiane, prin glasul „Madrigalului", ci de modul în care artiștii săi, conduși de Marin Constantin, înțeleg să-și îndeplinească munca interpretativă ca pe o misiune nobilă, închinată întregului popor. Iată de ce, alături de marile turnee, prezența acestui minunat ansamblu în mijlocul iubitorilor de muzică din întreaga țară devine un simbol al evului contemporan, al locului și rolului pe care îl are artistul astăzi. Dacă prin disc, radio și televiziune, fiecare a putut cunoaște cîte ceva despre „Madrigal", concertul rămîne totuși argumentul cel mai convingător. Primii care au înțeles aceasta sînt artiștii „Madrigalului", și pentru a îndeplini o misiune ce se merită doar cu prețul marilor eforturi, nu au pregetat ca, în răstimpul petrecut „acasă", să pornească pe drumurile românești. De astă dată, și-au ales ca locuri de popas meleagurile bănățene, locuri pe unde cîntecul coral cunoaște o veche și strălucită istorie, semnată de Ion Vidu, Emil Monția, Tiberiu Brediceanu, Sabin Drăgoi.

În cel de-al III-lea Festival al Zilelor muzicale timișorene, prezența „Madrigalului" a fost, neîndoios, evenimentul de mare răsunet. Cei care îl cunoșteau din vizite anterioare, au căutat această reîntîlnire, cei care l-au ascultat pentru prima dată, nu-l vor uita. Știa acest lucru și Marian Constantin, cînd a ales pentru concert un „program-portret", prin care să demonstreze pe de-a-ntregul virtuțile artiștilor săi. Mai întîi o retrospectivă renascenstistă, căreia îi datorează formația primele succese — Monteverdi, Palestrina, Lasso, De Wert, John Benet, Marenzio, Hassler..., tot atîtea momente de uimitoare îmbinare între perfecțiunea redării și viața fierbinte a fiecărui cuvînt cîntat. Fermitatea artistică a formației înseamnă însă și o serioasă atitudine în fața istoriei și evenimentelor contemporaneității. Iată ce a avut să arate publicului Marin Constantin, prin prezentarea poemului coral *Remember Hiroșima* de Dan Buciu, poem inspirat de versurile celebre ale lui Eugen Jebeleanu. Moderna soluție a lucrării — recitatori, soliști, cor antic și cor mixt, bandă magnetică stereo, cu colaje și muzică electronică — impune o viziune halucinantă a timpului negru al războiului, determinînd totodată reacția de protest în fața unui trecut care nu trebuie să se mai repete. În partea a doua a programului, intenția demonstrației a fost să se schițeze drumul parcurs de componistica românească de la documentul popular autentic (*Două bocete și Colindița* de Tudor Jarda), la interpretarea lui prin prelucrări măiestrite (*Bocete străbune* și *Chindia* de Al. Pașcanu), creația muzicală situată în spațiul filozofic și artistic național (*Fluierașe și buciume* de Mihai Moldovan, *Aforisme* de Ștefan Niculescu, *Cleanț* de Liviu Glodeanu),

https://biblioteca-digitala.ro

Itinerariul turneului jubiliar, cu popasuri în care aplauzele și urările nu conteneau, a fost marcat apoi de întîlnirea cu membrii corului „Ion Vidu" din Lugoj, unde concertul „Madrigalului" a fost de fapt un mare dialog artistic cu prietenii cîntecului coral. Apoi, aceeași înfrățire nobilă a unit cîteva ore pe artiștii bucureșteni cu maeștrii corului sătesc de recunoscută celebritate, din Chizătău. În semn de prețuire, aceștia au oferit „Madrigalului" un concert și, lucru mai puțin obișnuit, un poem în versuri, tipărit în fermecătorul dialect bănățean, mărturisind prețuire și dragoste, înțelegere și pasiune pentru faima adusă muzicii românești.

De altfel, dialogul cu artiștii corurilor locale pare să fie amintirea cea mai frumoasă a acestui turneu. După concertul de la Arad, urările au fost „cîntate" de corul de cameră „Emil Monția" ; la Șiria „Madrigalul" a fost întîmpinat de corul bărbătesc al satului, cîntînd muzica lui Ciprian Porumbescu. Ultimul popas, satul Buteni, se înscrie ca un moment memorabil. În port popular călărețiii au întîmpinat la hotar autobuzul care aducea oaspeții, conducîndu-i în piața satului, unde toți, de la copii pînă la unchiești cîntau „la mulți ani !". În onoarea „Madrigalului", corul sătenilor din Buteni, dirijat de un mare animator al vieții muzicale arădene — Paul Paradenco, a cîntat cu însuflețire, neprecupețind nici un efort pentru a arăta „ce pot". Suficient să amintesc impresia lăsată de ultimele piese ale programului, cînd corul sătesc a interpretat cîteva fragmente, în limba latină, din *Carmina burana* de Orff. Răspunsul „Madrigalului", cu cîteva piese din repertoriul renascentist și românesc, a găsit un ecou atît de fierbinte în rîndurile acestor meșteri ai versului și cîntului popular, încît prietenia spontană și-a găsit glas într-o neașteptată înfrățire. Madrigaliștii și coriștii din Buteni intonau aceleași melodii, cu o bucurie sinceră, vibrantă. Pentru un artist, fiecare moment înseamnă dăruire și realizare. Nu rămîne din urma acestui turneu doar ecoul unor succese de mare răsunet. Aici „Madrigaliștii" au înțeles încă o dată că arta lor este o prețioasă cucerire, o luminoasă împlinire a veacului de muzică românească, că fiecare interpretare își are marea forță prin tradiția ce o continuă, într-o perpetuă înnoire a spiritualității românești.

GR. CONSTANTINESCU

„Madrigalul" la Lugoj

Ca și alte evenimente culturale de seamă din viața Lugojului, ziua de 25 mai 1973, cînd corul de cameră „Madrigal" a fost oaspete al acestui oraș, va rămîne înscrisă în analele vremii ca un eveniment înălțător, fiindcă aici la Lugoj muzica corală trăiește în timp, nemuritoare, de peste 16 decenii, cunoscută și prețuită parcă mai mult ca în alte părți ale Banatului.

În ziua sosirii, în fața Casei de cultură municipale ca și pe coridoarele ei domina forfota și freamătul specific marilor evenimente. În sala de festivități a Casei de cultură, artiștii amatori așteptau cu flori sosirea oaspeților dragi.

La intrarea în sală a maestrului Marin Constantin și a corului său, gazdele au intonat, parcă mai frumos ca niciodată, vibrantul „MULȚI ANI TRĂIASCĂ" ! Directorul casei de cultură a Municipiului, profesorul Gheorghe Luchescu, a rostit un cuvînt de bun sosit, după care a înmînat lui Marin Constantin o mare cupă din cristal rubiniu pe care se află gravată inscripția : „Corului „Madrigal", din partea corului Ion Vîdu — Lugoj 1973", iar gazdele au înmînat oaspeților buchete cu flori, cadouri și amintiri specifice orașului de pe Timiș — surprize ce au impresionat puternic pe oaspeții bucureșteni.

În cuvîntul său de salut cît și în consemnările făcute în cartea de onoare a corului lugojean, dirijorul Marin Constantin a adus aprecieri, laude și cuvinte de imbold corului „Ion Vidu" pentru activitatea de viitor. „Consemnez cu emoție în acest document menit să reziste timpului, stima, admirația și recunoștința membrilor corului „Madrigal" pentru ospitalitatea lugojeană și pentru prăznuirea cu care ne-au onorat la cea de-a X-a aniversare a Corului „Madrigal". Dorim, năzuim și visăm ca această întîlnire să însemne prilejul unei declanșări de mari prefaceri în viitor pentru ambele noastre formații unite în cuget și simțiri. Succes deplin dirijorului Remus Tașcău și abnegație nețărmurită din partea prețioșilor săi colaboratori. Fie ca slujitorii artei frumosului, militanții pentru bun gust și bun simț, să creeze tradiții din ce în ce mai trainice pretutindeni. Trăiască de-a pururi corul „Ion Vidu".

Au urmat apoi discuții prietenești și un bogat schimb de experiență între cele două formații pe linia muzicii corale.

După această frumoasă întîlnire de la Casa de Cultură lugojană (la orele 19), în sala Teatrului Municipal — corul „Madrigal" a susținut un concert extraordinar, compus din muzică preclasică și muzică românească.

După spectacolul acesta de neuitat, cele două coruri s-au întreținut călduros la o masă comună în saloanele Restaurantului Dacia, unde o formație de muzică populară lugojeană a prezentat cele mai frumoase cîntece de pe plaiurile Banatului, întregind astfel programul dat de orchestra localului, care s-a prelungit pînă noaptea tîrziu. În acest cadru prietenesc s-a înfăptuit astfel, ceea ce spuneam la început, că Madrigalul a fost primit la Lugoj cu o aleasă afecțiune și prețuire.

NICOLAE PETRICA

https://biblioteca-digitala.ro

Praga

Retrospectiva muzicii contemporane cehoslovace

Praga, „orașul de aur" cum i se mai spune, care a găzduit în prima jumătate a lunii martie retrospectiva muzicii contemporane cehe și slovace, reține atenția iubitorului de muzică, nu numai prin frumusețile sale arhitectonice, ci mai ales prin marea și bogata sa tradiție muzicală.

Nu fără temei Boemia a fost supranumită în secolul trecut „Conservatorul Europei", iar orașul Praga considerat unul dintre importantele centre muzicale ale continentului.

Pe aici au trecut și au dăruit arta lor Gluck, Mozart, Haydn, Beethoven. Aici au trăit și au creat Smetana și Dvorak, ctitorii tradiției naționale a muzicii patriei lor.

Se mai aud parcă acordurile patetice ale Titanului, în sala Konviksky unde a concertat...

Mai răsună parcă muzica înaripată a operei *Don Giovanni* de Mozart, a cărei premieră mondială a avut loc aici, la Teatrul „Tyl"...

Aici e orga la care a cîntat Gluck, colo, cea la care a cîntat Mozart... și Haydn...

Iată școala de muzică a lui Smetana... iată și muzeul „Dvorak". Vestigii, vestigii de neuitat ale patrimoniului culturii muzicale europene și universale.

Organizată cu prilejul împlinirii a 25 de ani de la victoria din februarie a oamenilor muncii din Cehoslovacia, retrospectiva și-a propus o trecere în revistă a celor mai reprezentative creații muzicale în toate genurile (cu excepția operei), realizate de către compozitorii cehi și slovaci, în acest sfert de veac. Între lucrările prezentate se aflau și creații în primă audiție.

În marea sală de concerte a Casei artiștilor, vechiul Rudolfinum, edificiu monumental în stil „renaissance", centrul vieții muzicale pragheze, în care își află astăzi sediul și Conservatorul național și Academia de muzică, am asistat aproape seară de seară, timp de zece zile, la o desfășurare de manifestări muzicale, cuprinzînd creații simfonice, vocal-simfonice, corale, camerale, de cîntece, de fanfară, iar într-o sală special amenajată, lucrări electrofonice.

Ceea ce ne-a atras atenția în primul rînd a fost acea diversitate tematică și stilistică a lucrărilor, aparținînd unor compozitori slovaci sau cehi din diferite generații, dar care se întîlneau pe aceleași coordonate ale continuității contemporane a tradiției lor naționale.

Alături de tema patriei, a eroismului, a zborurilor cosmice, a păcii, din lucrările corale, vocal-simfonice sau programatice, se aflau și sonate, cvartete, cvintete, concerte instrumentale, simfonii, ba chiar „Omagii lui Corelli" sau lieduri pe versuri de Rimbaud, cîntate în limba franceză.

Numelor unor compozitori din generațiile mai vîrstnice ca : Jan Kunč, Eugen Suchon, Andrei Ocenas, Jan Seidel, Vaclav Dobias, Alexander Moyzes, Jiri Poner, li s-au alăturat compozitorii din generațiile medii și tinere ca : Victor Kalobis, Petr Eben, Milan Novak, Jan Tausinger, Dusan Martincek, Ivan Parik, Jan Zimmer, Vaclav Kučera, Arnold Parsch și alții.

Cîteva lucrări ne-au atras în mod deosebit atenția. Trei imagini renascentiste *Pragensia*, pe textele unor recepturi rudolfine, concepute de către compozitorul Petr Eben pentru voci și instrumente vechi, dar într-un stil modern, și interpretate magistral de formația vocal-instrumentală a „Madrigaliștilor din Praga", dirijor Miroslav Venhoda.

Replica laică, de un profund umanism, intitulată simbolic *Ave Maria* de Jan Tausinger, pentru soprană, recitator și orchestră simfonică, în care compozitorul, originar din țara noastră, folosind un limbaj evoluat uneori aleatoric, face elogiul eroismului și spiritului de abnegație al unor femei la Guernica, Lidice, Oradour, Coventry, Voronej...

Fresca muzical-dramatică *Lidice* de Vaclav Kučera, pentru recitator, doi reporteri, doi crainici, solo soprană, cor mixt, instrumente, efecte sonore concrete și electronice, o îmbinare, uneori naturalistă, între text, muzică, zgomot, cu un caracter mai mult de reportaj, dar cu momente de tensiune izbutite, în intenția de a transpune prin mijloace sonore sincretice, tragedia micului sat ceh, ras de pe suprafața pămîntului în timpul celui de al doilea război mondial.

Textul elaborat de compozitor, după documente autentice și versuri de Jan Neruda și Frantisek Halas. Realizare electrofonă la studioul experimental al radioului din Pilzen.

La reușita artistică a acestei retrospective muzicale și-au dat concursul cei mai valoroși artiști și formații din Cehoslovacia ca de pildă : Corul și orchestra simfonică a Filarmonicii slovace — dirijor Ladislav Slovak, Corul bărbătesc al învățătorilor moravi, — dirijor Antonin Tučapsky, Orchestra simfonică a Filarmonicii Janacek din Ostrava — dirijor dr. Otokar Trhlik, excelenta formație de vocaliști-instrumentiști „Madrigaliștii din Praga" — dirijor Miroslav Venhoda, nu mai puțin prestigioasa Filarmonică cehă — dirijor Zdenek Kosler, sau Corul Radiodifuziunii cehoslovace — dirijor Milan Maly, precum și numeroși soliști vocali și instrumentali de certă valoare.

Un public atent și numeroși invitați de peste hotare au răsplătit, cu aplauze binemeritate, manifestările muzicale reunite în retrospectiva muzicii contemporane cehoslovace.

OVIDIU VARGA

https://biblioteca-digitala.ro

NOUVELLES MUSICALES DE ROUMANIE

Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie

DEUX ANNIVERSAIRES

ION DUMITRESCU Á 60 ANI

INTERVIEW

— Vous êtes aujourd'hui l'hôte de la Télévision par l'entremise de l'émission „gros-plan". Vous venez d'accomplir 60 ans et vous êtes, depuis vingt ans, le Président de l'Union des Compositeurs. Aussi, cher Maître, aimerions-nous savoir comment vous envisagez l'entretien que nous sommes en train de vous solliciter ?

— Très heureux de vous recevoir ! Mais, à mon tour, j'aimerais vous poser deux questions : premièrement, si vous comptez m'entretenir de questions strictement professionnelles et deuxiémement şi vous disposez de plus ou de moins de temps pour l'interview sollicitée ? Je vous pose ces deux questions parce que — à vrai dire — je n'apprécie pas trop les interviews strictement professionnelles. J'aimerais en effet parler aussi d'autres choses que de celles qui me concernent dans le cadre de l'Union. Et puis, voyez-vous, je ressemble quelque peu à mon grand-père maternel, grand-papa Nicolae Căpeţ-Prodescu d'Oteşani, qui avait la parole facile mais qui traînait un peu en longueur, aussi je vous demande : accoutumez-vous de vous fâcher lorsque quelqu'un vous fait dépenser un peu trop de pellicule ?

— Il ne s'agit ni de pellicule, ni d'une interview strictement professionnelle. On est là pour faire exactement comme vous le voulez. Alors, comment vous sentez-vous pour vos 60 ans ?

— 60 ans ! Vous saurez que cela ne signifie pas grand'chose que d'accomplir 60 ans. Je suppose qu'en ce moment où nous nous entretenons, il doit y avoir tant d'autres gens sur la terre, sous le soleil bienveillant, qui accomplissent, 80, 90, 100 et plus de 100 ans. L'important, c'est de vous sentir, à 60 ans, encore jeune. Physiquement et spirituellement. Mais, je crois qu'il est encore plus important que ceux avec lesquels vous travaillez chaque jour vous fassent cette grande faveur de vous considérer jeune spirituellement et physiquement. A 60 ans, vous avez plus d'expérience que lorsque vous étiez jeune. De ce point de vue je me considère placé sur un podium plus élevé en ce qui concerne l'horizon, le champ d'investigation et les multiples expériences que j'ai subies au cours des années auxquelles vous faites allusion. L'important, c'est d'avoir réalisé quelque chose pour les vôtres, pour vous-même, mais surtout pour le grand nombre d'hommes et tout d'abord pour ceux de votre pays. Car, dans ce sens, ne me prenez pas pour un hypocrite, mais je vous avouerai ne pas penser tout premièrement que ce que j'ai pu faire serait bon pour les gens de l'étranger, comme le font quelques uns de mes plus jeunes contemporains qui, avant d'avoir conquis leur pays natal, veulent capter l'étranger.

— Les moments que vous vivez à présent sont uniques et, comme tels, je pense qu'ils exigent une rétrospective. Quel coin de terre a-t-il bercé votre enfance ?

— Lorsqu'en partant de Rimnicul-Vilcea vers l'Ouest, vous vous engagez sur la chaussée sinueuse qui, parmi vallées et coteaux, vous mène au fil de l'eau, vous franchissez les cours de la Govora, de l'Otăsău, de la Bistriţa, et vous aboutissez là-haut sur la colline d'Ulmu, au-desus de Horez, pour descendre ensuite dans la vallée du Luncavăţ, une rivière impétueuse et jeune où l'on pêchait jadis le barbeau et la truite. S'écoulant entre des bocages et des vergers, le Luncavăţ se jette dans l'Olt parmi les vignobles de Ioneşti, non loin de Drăgăşani. Sur son cours, quelque part, se trouve un village nommé Oteşani. **C'est là que je suis né, dans ce coin de pays plein de verdure et de fleurs, d'eaux claires, de gens pauvres mais amoureux de la nature et respectueux**

https://biblioteca-digitala.ro

des traditions, entouré de coutumes ancestrales, de chanteurs et de laoutars de toute sorte. Je ne puis évoquer sans émotion ces lieux où j'ai passé mon enfance. On prétend que ces années impriment à jamais dans le cerveau et le coeur de l'homme des sentiments profonds, qu'elles l'attachent à la terre, aux hommes, à la tradition, au peuple, à son passé. Le fait est que ces années que j'ai vécues dans la région de Horez, au royaume des eaux, des forêts, des fleurs, des vergers embaumés, des touffes de broussailles, des chèvres agiles et des sonailles, constituent une toile de fond que d'aucuns, plus sensibles, retrouvent dans mon oeuvre.

— J'entends intervenir maintenant par une question qui peut entraîner un aveu de votre part. Ainsi, par rapport à votre oeuvre musicale, que pensez-vous devoir à ces lieux ?

— Au fond, je vous l'ai déjà dit. Je leur dois, de plus, des soins paternels pleins de sagesse et l'héritage de certaines aptitudes musicales, ainsi qu'un milieu où, tout petit, j'ai pu commencer, tout comme mon frère, à jouer du violon. Je me souviens avec mélancolie de Iancou le Tzigane avec lequel, pendant les vacances, je jouais du violon les soirs d'été. Quittant de bonne heure ces parages pour aller à l'Ecole de Rîmnic, j'y revenais régulièrement et continuais de communier avec les sites, les choses, les gens dont je croyais qu'ils n'allaient jamais mourir ou changer. Quand je revois ces lieux, aujourd'hui, je suis pris de nostalgie. La majorité de ceux avec lesquels j'ai passé mon enfance, ont vieilli ou ne sont plus. Mais le souvenir que je garde à mon pays natal, avec ses arômes et ses couleurs, persiste et ne saurait disparaître.

— D'après ce que vous venez de dire, je déduis que ces endroits vous ont — si j'ose ainsi m'exprimer — forgé une attitude à l'égard de votre création musicale. Ou bien — dirais-je — une doctrine : l'adhésion totale au filon d'or de notre folklore musical.

— Je ne pourrais pas dire précisément une doctrine, puisque je me garde et me suis toujours gardé, pendant ces 60 ans, d'être un doctrinaire. Mais, incontestablement, je suis un passionné. J'ai bien le droit, non, comme tous les hommes, d'aimer quelque chose dans ma vie, et surtout, en tant qu'artiste, d'aimer ou de marquer une préférence, d'avoir un rapport direct avec les choses qui me servent de source d'inspiration. Le folklore a été et demeure l'un de mes premiers amours que vous trouvez constamment interprété dans tous mes ouvrages.

— Je sais que vous vous souvenez avec plaisir du nom de vos maîtres : Castaldi, Jora, Cuclin, Brăiloiu, tous des personnalités de premier ordre de la culture musicale roumaine. Lequel considérez-vous avoir contribué à la formation de votre propre pensée musicale ?

— Ces professeurs illustres ne sont entrés que plus tard dans ma vie, au moment où moi-même faisais mon entrée à Bucarest. Mes premiers maîtres ont été, tout d'abord, ces modestes musiciens et professeurs de musique de Rîmnicul-Vîlcea où, pendant huit ans, je fus l'élève appliqué d'un internat sévère où la musique était cultivée avec sérieux et où j'ai trouvé de bons maîtres pour poursuivre l'étude du violon, où l'on m'enseigna le chant, l'application à développer mon talent et la technique musicale. Lorsque j'entrais au Conservatoire, je fus dès le début un bon étudiant, avec une base musicale satisfaisante. Je me rappelle avoir été reçu directement en deuxième année et c'est de tout coeur que je fus accueilli par mes professeurs. Je ne pourrais oublier Faust Nicolescu, **qui nous enseignait la théorie de la musique, ou** Castaldi **— le vieux maître, qui m'est resté comme le modèle du musicien inspiré, intelligent, raffiné, ou Brăiloiu, musicologue et folkloriste, plein d'encouragement, d'humour et pétillant d'intelligence ; Breazul, le savant de grand sérieux ; Silvio Florescu, mon professeur de violon et d'alto ; Ionel Perlea, notre grand chef d'orchestre et musicien réputé ; Dimitrie Cuclin, ce penseur, cet érudit, avec lequel je suis resté lié des annéees durant ; je ne saurais, non plus, jamais oublier le grand ami, le guide, l'impétueux et généreux Mihail Jora, dont nous continuons, tous, d'éprouver l'absence définitive et suprême. C'est l'homme qui a instruit tant de musiciens de talent. Je me rappelle les leçons qu'il nous accordait gratuitement en un temps oú nous ne représentions que de jeunes promesses. Je me rappelle l'affection et la sollicitude que toujours, en toute circonstance, il témoignait à chacun, à mon frère, à Silvestri, à Paul Constantinescu, à tous ses étudiants comme à tous les étudiants du Conservatoire, puisque Jora a aussi été, pendant longtemps, recteur du Conservatoire. Le professeur Jora a été un être de très grande tenue morale. Si quelqu'un me demande, à présent encore, de lui citer un modèle d'intégrité, d'intransigeance, de droiture et de bonté, la réponse vient promptement : Mihail Jora.**

Mais, vous devez encore savoir que pour ma génération, comme d'ailleurs pour celle qui nous avait précédé ou celle qui vint après nous, Georges Enesco fut aussi un grand maître. Bien que je ne sois pas venu en contact direct avec lui, d'élève à professeur, ses leçons me parvenaient chaque jour par sa renommée mondiale ou, déjà depuis que nous étions gosses, par les concerts qu'il venait donner, avec son violon, à Rîmnicul-Vîlcea, par sa présence, enfin, parmi nous et l'amitié toute commençante que nous liâmes. Mais, les années se chargèrent de nous séparer tout de suite : il est parti, alors que nous autres — on était jeune — sommes restés poursuivre son labeur et porter plus loin le prestige qu'il avait donné à la musique roumaine dans le pays et à l'étranger. Enesco a été fort utile à tous. Il nous a appris à travailler et à lutter pour élever ce prestige inestimable, que la musique roumaine lui doit pour une bonne part.

— J'aimerais à présent nous occuper un peu de vos ouvrages. Les critiques en ont beaucoup parlé, le public mélomane les a applaudis sincérement dans les salles de concerts. Mais, parce que je suis pour savoir que vous êtes un être ouvert — et cette interview contribue à ce que je vous connaisse mieux

https://biblioteca-digitala.ro

— je voudrais apprendre à laquelle de vos oeuvres vous tenez le plus et pourquoi, cher Maître ?

— Voilà bien une question difficile, comme si un père était mis à répondre lequel de ses enfants est à ses yeux le plus beau, le plus intelligent, lequel d'entre eux il aime le mieux. Encore qu'un morveux puisse se faufiler parmi les enfants d'un père aimant, ce père, toujours, ne manquera pas de le ménager. Pourtant, avec la distance qui s'est créée entre moi et mes oeuvres, je ne puis, certes, ne pas me rendre compte que les unes sont plus populaires, alors que d'autres sont moins accesibles. **Mais, en général, mes ouvrages sont accessibles au grand public. La preuve objective en est donnée par leur présence dans les programmes, une présence souhaitée, à ce que je m'en suis rendu compte, par les chefs d'orchestres, les musiciens, le public.** Le Prélude symphonique, **par exemple, est arrivé à être un de mes ouvrages populaires. On le donne dans le pays et à l'étranger, il est choisi par les chefs d'orchestres de toute nationalité. Il est alerte et plein de verve —** tel que, **dans les chroniques et les programmes de salle assurent nos musicologues que je prends l'habitude, moi aussi, parfois de croire —** ; la Symphonie est un ouvrage plus ample et plus difficile, avec **lequel j'ai obtenu le Prix d'Etat, le premier qu'on ait accordé dans notre République depuis 1949. C'est, je le répète, un ouvrage plus ample, on le joue plus rarement, il pose des problèmes d'interprétation, surtout de rythme. L'un des ouvrages que j'aime est le** Quatuor à cordes, **que ce soit sous cette forme ou dans sa variante orchestrale —** le Concerto à cordes. **Je ne saurais ne pas aimer aussi la** Simfonietta, **puisqu'elle représente une bribe de ma vie ; et je n'ai pas le droit de ne pas aimer les** Suites, **ni même un chant de masse comme le** Mărăcin, **écrit il y a longtemps. De la musique de film, j'en ai écrite en foule, lorsque j'étais plus jeune. En aidant Paul Constantinescu — notre spécialiste de l'époque, qui, à ce moment-là, travaillait pour la Cinématographie — je suis devenu à mon tour un spécialiste de la musique de film, fréquemment sollicité. J'ai écrit de la musique pour beaucoup de films, dont j'ai même tiré quelques** Suites **qui peuvent aussi bien être exécutées dans le cadre de programmes symphoniques. La musique de film a cependant ses rouages, une destinée liée à celle du film, à ses exigences. Je ne tiens pas la musique de film pour une musique autonome.**

Parce qu'à mes soixante ans j'ai le droit de m'observer et de me juger, je me déclare le messager d'un esprit classique en musique, par ma prédilection pour les genres ayant des formes bien contournées, par mon goût pour la musique pure, mes efforts en vue de thèmes prégnants, pour l'équilibre et la mesure, l'emploi pondéré des moyens d'expression. Il se peut que tout ceci représente des défauts et non des qualités — dès lors, me voici absout du péché de l'éloge de soi-même.

En ce qui concerne l'audiance auprès du public, j'ai toujours été patient : j'ai attendu qu'elle se réalise d'elle-même sur le parcours.

— Je viens de comprendre, cher Maître, que vous êtes un „père" pour vos oeuvres, les aimant chacune également. Je propose donc de nous maintenir dans cet univers des sentiments. Vous avez passé la flamme de la musique à votre fille — **Ilinca Dumitresco** — que nous estimons être une pianiste douée de grandes possibilités d'affirmation. Quels conseils paternels lui donnez-vous ?

— J'aime le rapport que vous venez de faire. Ilinca est en effet mon oeuvre **unique, voire même mon** oeuvre no. 1, **que j'aime très fortement ou — pour** m'exprimer mieux **— que j'ai le droit et le devoir d'aimer en tant que père. Ilinca est déjà une musicienne ayant pris conscience d'elle-même, qui commence à se créer un chemin dans sont art. Dans cet ordre d'idées, j'aimerais ajouter quelques données objectives afin de ne pas être interprété de travers. Je regrette intensément d'être resté le seul de ses parents. Il me faut veiller tout seul à son éducation et à sa destinée, de tout mon coeur et de toute ma sollicitude. Ilinca n'a cessé d'être chef de sa classe pendant les douze années qu'elle a suivies au Lycée de Musique. Elle est entrée première au Conservatoire de Bucarest. A deux reprises, elle a remporté des prix dans des concours nationaux. Actuellement, je suis satisfait des études qu'elle poursuit à Moscou où je l'ai envoyée. Elle y a trouvé de bons maîtres, y vit dans un milieu musical brillant et dans une ambiance de travail sérieux. Ilinca est une passionnée de son métier de pianiste, de son art. Une passion qu'elle soutient de lucidité et qu'elle sert dignement.** Gradus ad Parnassum **signifie pour Ilinca un effort lucide, intelligent, persévérant. Elle a appris de sa mère à respecter l'intelligence, le travail, l'ordre, la discipline, à entraîner son cerveau à des connaissances diverses, à élargir son horizon. Elle a fait et continue de faire tous les efforts dans ce sens. Ilinca a remporté jusqu'a présent quelques beaux succès, des succès attestés. Elle a donné des concerts avec tous les orchestres philarmoniques du pays, ce qui lui a valu de perfectionner son répertoire dans le cadre d'une pratique assez longue pour son âge. Elle a joué en Yougoslavie, en Pologne, en Hongrie et à Bratislava, en 1972, elle a gagné tout le palmarès de la compétition. Elle possède une qualité qu'enfant déjà, elle se préoccupait de développer : elle déchiffre joliment à première vue et connaît presque toute la littérature du piano. Que voudrais-je recommander à Ilinca en tant que père ? Mais, je désire pour ma fille tout ce que je peux souhaiter à d'autres enfants. Je voudrais ensuite qu'elle aime l'humanité et qu'elle joue pour elle. J'aimerais, sans doute, qu'elle devînt un être moderne, mais qu'elle se garde profondément ancrée dans la culture classique, parmi les fondements de la culture humaine. Sans cela, j'aurais peur — n'était-ce ses solides racines — qu'elle s'envole à tout vent. Je voudrais qu'Ilinca aime l'humanité, mais qu'à son tour elle en soit aimée, parce qu'elle ne prétend rien d'autre que de jouer pour les hommes le mieux qu'elle peut, le plus joliment.**

— La mère d'Ilinca a été la poétesse Mariana Dumitresco. Celle-ci a inspiré, par ses vers, de nombreux compositeurs, sans plus parler de Mihail Jora.

https://biblioteca-digitala.ro

— Voici une question qui, sous la lumièrs des projecteurs, me couvre néanmoins d'une vague de mélancolie. Mariana a mis une grande distance entre elle et nous autres les vivants. Elle ne dérange personne, n'incommode guère. Il y a six ans qu'elle n'est plus. Je pense avoir, enfin, le droit de parler ouvertement d'elle, de la poétesse Mariana Dumitresco que nous n'avons pas eu l'occasion de bien connaitre durant sa vie parce qu'elle était la discrétion même. Elle a laissé près de 400 poèmes dont deux recueils, en comprenant presque la moitié, ont été publiés. Ses vers sont d'une grande noblesse, porteurs d'une haute philosophie, écrits dans une langue choisie, de toute beauté. Elle a encore écrit des nouvelles fantastiques et des essais philosophiques. Licenciée „magna cum laude", elle a donné sa thèse de doctorat en psychologie, a été diplômée de la classe d'art dramatique — l'élève de Maria Filotti —, a travaillé comme actrice au Théâtre National et a fait de la mise en scène aux côtés de Ion Sava. C'était un être discret et intelligent qui m'a été d'un très grand soutien à l'époque où mon activité trop intense risquait de m'étourdir. Pour ne pas dilluer l'émotion, je ne me défends pas d'un souvenir qui se rapporte d'ailleurs à ce que je viens de dire — celui d'un poème publié dans le recueil de vers qui a paru au moment même qu'elle était en train de nous quitter :

ETERNUL FEMININ

Ca să te poţi sprijini,
Am să-ngădui vremii
Să-mi răneasca marmora cu dalta...
Iţi făgăduiesc, dragul meu,
Coloana sufletului meu,
Înaltă...
Rănile vremii,
Înscrise în marmoră,
Vor fi acoperite cu umbre de ciorchine...

Şi tu,
Prin bucuria verticalei,
Vei gusta lacrima de ambrozie a soarelui
Mai bine...
In ora cînd vor înflori frezii roşi pe orizont,
Cerul mă va întreba :
„Ca viţa să se poată ridica,
Imi dai voie să mai bat nişte piroane
In marmora ta ?..."
Pentru ca soarele să te sărute pe frunte,
Voi răspunde cerului : „Da..."

— Vous êtes, Maître, depuis deux décennies, Président de l'Union des Compositeurs. Cela vous a-t-il été difficile, facile ?

— Voici encore une de ces questions auxquelles on ne répond que difficilement. Il me semble que c'est aussi dur de le faire que, par le passé, de m'assumer la charge de Président. Certes, ce fut difficile, parce que je m'assumais les soins de l'Union, tel un enfant qu'il s'agit d'élever, d'instruire, d'aider à se développer, de conduire jusqu'au seuil de sa maturité. A ce que l'on dit, à ce que l'on entend dire, à ce que l'on constate de nos jours, l'Union des Compositeurs se trouve depuis un assez long temps dans un état florissant qui répond à l'épanouissement de la création musicale et de la culture roumaine qui, à leur tour, fleurissent dans un pays fleurissant. Sans doute, la Société des Compositeurs, que de nombreuses gens traitent aujourd'hui avec moins d'importance, avait son rôle à tenir, mais elle n'est jamais arrivée aux formes d'organisation et de développement de notre Union actuelle. Pour être plus précis, je dirai que, les premiers temps — lorsque je venais justement d'assumer la direction de l'Union des Compositeurs, comme premier-secrétaire d'abord, comme président ensuite —, on accoutumait de débattre de toutes sortes de problèmes. Les uns étaient d'avis que l'Union dût s'occuper seulement de questions strictement idéologiques et professionnelles, laissant les problèmes d'ordre matériel aux soins de fonctionnaires d'autres institutions d'Etat. Parmi les peu nombreux — au début — du camp de ceux qui militaient pour que l'Union devînt cette institution complète et complexe en même temps, qu'elle est aujourd'hui, je fus un combattant passionné qui, en fin de comptes, soutenu par d'amples équipes m'encourageant, a réussi de créer pour l'Union une solide base matérielle constituée par : la loi et l'organisation de facto des droits d'auteur, la Maison d'Edition et l'Imprimerie musicales, le magasin de livres, partitions et disques de musique, le Bureau pour copies musicales et tant d'autres, en nous assignant des charges et des tâches qu'aux yeux d'aucuns, d'autres devaient remplir à notre place. Nous avons organisé les Filiales et les Cénacles, fondé un Choeur et un Quatuor, des Sections de création musicale, les Bureaux, veillé à la bonne organisation du repos et des loisirs des fonctionnaires de l'Union, au paiement de retraites et d'aides sociales, mis en place le réglement des acquisitons d'oeuvres musicales et de musicologie, organisé ces acquisitions elles-mêmes ; nous avons déménagé et emménagé le siège central, nous avons bâti le local du magasin „Muzica", qui abrite aussi les Éditions musicales et la revue „Muzica", etc., en un mot nous nous sommes assumé de nombreuses et lourdes tâches et cela n'a pas été facile, loin de là ! Depuis 1958, l'Union dispose de son propre budget qu'elle régit elle-même. Nos intérêts matériels, dans notre Union, se résolvent par nos propres moyens. A bien réfléchir à ce que je disais tout-à-l'heure, je vous répète qu'en effet il nous a été fort difficile de réaliser et de maintenir à un niveau honorable toutes ces tâches que nous nous étions assignées et sans lesquelles, cella ne fait pas de doute, la vie aurait été plus facile, mais non meilleure. D'autre part, je le dis ouvertement, les choses nous ont été facilitées par le généreux appui — non seulement idéologique et d'orientation spirituelle, non seulement sous la forme d'une véritable préoccupation paternelle en ce qui concerne la création et les destinées supérieures de la musique roumaine —, mais aussi par ce large appui qui nous a toujours été accordé dans la résolution des questions d'ordre matériel, ce qui a aidé nos compositeurs et nos musicologues à développer leur activité dans des conditions meilleures.

https://biblioteca-digitala.ro

— Au cours de cette période, qu'aurait-il voului, le Président, encore faire et qu'il n'a pas fait ?

— Oh ! que n'aurait-il point souhaité faire un président digne de ce nom s'il avait pu tout faire ! J'ai fait beaucoup de choses, mais il y a encore de nombreuses autres à faire. Par exemple, quelque chose qui me tracasse un peu : la question du développement des relations de notre musique avec l'étranger. C'est là un problème complexe et assez délicat. Je le connais, je le comprends, je l'ai souvent analysé avec les autorités compétentes qui nous soutiennent. Je crois fermement qu'on finira par le résoudre. Il nous faut une propagande plus intense, plus persévérante de la musique roumaine au-delà des frontières du pays, après que, pour commencer, nous aurons, pour une bonne part, résolu cette question à l'intérieur. Il est nécessaire d'arriver à répandre la connaissance de la création musicale roumaine parmi le plus grand nombre de personnes de l'étranger, parmi les musiciens, interprètes, musicologues, enfin parmi le public ; il s'agit d'intensifier les échanges culturels dans le domaine de la musique entre notre pays et les autres pays. Il est vrai que là encore, dans ce domaine — aussi compliqué qu'il soit — nous avons réalisé de nombreuses choses, mais il reste d'autres encore à résoudre dans la perspective des années. Dans ce sens, j'affirme que la solution du change de devises dans le domaine des droits d'auteur serait un point de départ absolument nécessaire, une garantie que ces relations ont des chances de développement pour l'avenir. A partir de là, les conditions d'une diffusion internationale de la musique roumaine seront facilitées idéologiquement et professionnellement parlant, chose qui ne peut être qu'utile à la musique roumaine autant qu'à nos compositeurs.

— Depuis trente ans vous êtes professeur d'université, vous détenez une chaire. Quelles sont vos satisfactions de professeur ?

— Je n'ai point mis sur ma carte de visite „professeur d'université" ! Je suis en effet professeur au Conservatoire depuis plus de trente ans. Je suis actuellement un vieux „professeur émérite". J'étais jeune lorsque je pris la place de Faust Nicolescu à la Chaire de Théorie de la musique et ensuite professeur d'harmonie. En ce moment je suis le chef de la chaire de composition, d'harmonie et de contrepoint, de ces trois grandes disciplines qui résident à la base de l'éducation musicale professionnelle. Je puis vous assurer que chaque fois qu'il s'est agi d'abandonner l'enseignement pour d'autres obligations, j'ai réussi — jusqu'à mes 60 ans que voici — à empêcher que cette chose se produise. Je suis attaché, „collé" à l'enseignement, avec passion et dévoûment pour cette activité autant que pour mes étudiants. Vous rendez-vous compte, en trois décennies combien de séries ont poussé sous mes yeux ! Il y a aujourd'hui des professeurs, des musicologues, compositeurs, chefs d'orchestres, des cadres actifs de la vie musicale, répandus par tout le pays. L'enseignement vous donne toujours de très grandes satisfactions, parce que c'est un travail sur de la matière vivante, parce que vous travaillez avec les jeunes. Vous apprenez vous-même en enseignant les jeunes, vous poussez en même temps qu'eux, vous revivez une seconde fois. Vous apprenez à vous exprimer, à recueillir vous pensées en faisceaux nets et clairs, à être sans cesse lucide, mais surtout à aimer les hommes. J'aime beaucoup mes étudiants et je goûte un réél plaisir lorsque je les rencontre après de nombreuses années ou lorsque j'entends dire de jolies choses à leur sujet. Ils sont entrés dans mon monde à moi, dans mon cercle de famille. Il est très important qu'un professeur soit bon, ami de ses étudiants, qu'il communie jusqu'à ses pensées les plus insignifiantes, qu'il sache créer une communion directe, la confiance mutuelle. La transmission du flambeau se fait alors sans aucune difficulté. Mon coeur se serre au souvenir de ces maîtres courroucés, froids, distants, secs, alors que je me rappelle avec une reconnaissance infinie ces professeurs qui nous souriaient, nous aimaient, dont nous sentions vibrer le coeur chaleureux, qui nous entretenaient de bien d'autres choses encore que de celles strictement comprises dans le programme analytique. J'ai beaucoup aimé aussi les maîtres qui nous parlaient de peinture, de littérature et de tant d'autres choses qui arrivent dans la vie de chaque jour des hommes. La chose la plus banale devient importante lorsque c'est un professeur estimé qui vous la dit, comme les remontrances les plus sévères sont clémentes dans la bouche d'un professeur aimé. Je pense ne pas me tromper affirmant n'avoir pas trouvé de meilleure méthode depuis soixante ans. Je dispose de quelques années encore jusqu'à ma retraite et alors j'aurai le temps et le droit de réfléchir tranquillement si j'ai bien agi, ou non, dans ma carrière de professeur.

— Comment envisagez-vous la musique, cher Maître, en tant qu'élément composant de l'éducation humaniste ?

— Dans la société socialiste, comme d'ailleurs à toute étape du développement de la société humaine — depuis la commune primitive à nos jours — la musique a eu et continue d'avoir un rôle important dans l'éducation des hommes. L'art des sons est et demeure un des grands arts qui agissent directement sur le coeur humain. Il influence sans trop de filtres et d'entraves. La musique est un art direct, un art universel, un art profondément humain, elle n'a pas besoin de traduction, d'emballage pour être exportée. La musique d'aujourd'hui, des temps que nous vivons, la musique du socialisme, a acquis un rôle significatif dans la formation du profil moral de l'homme nouveau. La musique est devenue un inestimable bien des masses. Si nous pensons à l'intensité du mouvement musical d'amateurs, par exemple à l'une des actions les plus récentes déclenchées par le „Patrium Carmen" sur tout le territoire de notre pays, à l'activité des orchestres symphoniques, des théâtres musicaux, des ensembles de toute espèce, nous finirons par comprendre le rôle et l'importance de la musique dans notre société. A ce sujet, j'ai pourtant une objection à faire. Notre ancien maître Kiriac a dit un jour quelque chose de très important, notamment que „Le sort de la musique se décide à l'école". Il entendait par là que l'éducation musicale doit commencer dès le cours primaire

https://biblioteca-digitala.ro

pour continuer durant l'enseignement secondaire et dans l'éventualité — pourquoi pas ? dans l'enseignement supérieur, par seulement en tant qu'enseignement de spécialité. Par malheur, ces derniers temps, la musique a été quelque peu négligée dans le cadre de notre enseignement de culture générale, chose que je déplore, comme injuste, en ma qualité de musicien âgé et de vieux cadre actif dans le domaine de notre culture. Parce que la véritable éducation musicale des citoyens, du futur public amateur de musique doit commencer à se faire dès l'école primaire, pendant les cours d'enseignement de culture générale, indépendamment de sa nuance plus ou moins technique. Il faudrait que la musique soit enseignée dans de bonnes conditions, non pas en faire une théorie, une théorie abstraite, il faudrait qu'elle soit portée au niveau de l'entendement général, qu'elle réussisse à soulever l'intérêt, l'amour, la passion des jeunes, leur donnant la possibilité de s'approprier les grandes valeurs musicales, de s'en éprendre et de s'en réjouir jusqu'à la viellesse. Il existe, sans doute, dans notre pays, une couche d'amateurs passionnés de la grande musique, de la vraie musique, pas seulement de la musique légère. Cette dernière engendre plus facilement et plus rapidement une génération d'amateurs passionnés. Nous autres, ceux de l'Union des Compositeurs, nous n'avons rien à dire contre la musique légère. Nous voudrions seulement que ceux qui s'y passsionnent, recherchent de la bonne musique, une musique remplie de noblesse, encore que légère. Dans ce brouhaha général qui a embrassé la culture mondiale toute entière, les arts connaissent une activité extraordinaire. Contradictons, recherches, succès, échecs, se reflètent incontestablement dans notre pays aussi, à partir du principe des vases communicants. Notre souci le plus capital est néanmoins de conserver le niveau, l'intégrité et l'individualité de la musique roumaine, de garder et de cultiver tout ce qui y est véritablement bon pour les hommes de chez nous et pour l'humanité toute entière, puisque du bon dans la musique se trouve non seulement dans la musique classique, mais aussi dans la musique romantique, jusque dans la musique légère. Parce que l'on fait tant de cas au sujet de celle-ci, je veux préciser qu'à l'Union des Compositeurs elle constitue l'un des genres que nous protégeons et que nous orientons de tout notre amour. Je suis du reste, on le sait, le président de tous les festivals de musique légère de notre pays. C'est un genre musical que j'aime lorsqu'il réusit à être bon. J'envisage par la, toute la création musicale aussi bien que la création moderne (non pas „moderniste") qui contient de belles et intéressantes oeuvres, de bonne qualité, dont il faut nous approcher, qu'il nous faut comprendre et aimer. Pour arriver à comprendre tout cet échafaudage élevé de la musique qui constitue son patrimoine, il nous faut procéder par une lente montée, graduelle, vers le sublime. Le passage ne se fait pas sans efforts, y compris de la part de l'auteur. Celui ci doit s'efforcer d'atteindre le sommet et nous autres, nous efforcer de le suivre. De la sorte, le processus d'éducation acquiert une signification toute particulière. Je désire à cette occasion apporter mes félicitations à la Radio-Télévision qui s'affirme comme l'une des institutions les plus importantes des temps modernes et qui s'occupent de la diffusion de la musique. Chaque fois que j'ai eu l'occasion de le rappeler, je l'ai fait avec plaisir. Cette fois encore j'entends souligner que la responsabilité qui revient à la Radio-Télévision est énorme en ce qui concerne l'éducation musicale. C'est aussi pourquoi je donne cours à la satisfaction que tous nous éprouvons lorsque vous remplissez cette haute tâche à l'égard de notre peuple et de la marche en avant de notre société socialiste.

— Avant de nous séparer, une dernière question : quel est votre principal souhait, à présent, à vos 60 ans ?

— Encore une de ces questions habiles ! Vous désirez probablement achever sur une „pointe" ! Eh bien, mon voeu légitime, à présent que j'ai 60 ans, serait le même que celui de tout être normal qui vit sur cette terre — de voir ma vie se prolonger de quelqu' autre anniversaire. Mais, tel que je vous l'ai dit au commencement de notre entretien, je voudrais — si jamais un autre anniversaire est possible — qu'il le soit avec utilité, tout au moins au niveau de l'utilité dont j'ai eu la possibilité de dresser l'inventaire en ce jour. Je voudrais que de la sagesse de mon âge et des expériences traversées et accumulées, je puisse donner quelque chose de plus, de mieux, si c'est possible, à mon prochain, aux très nombreux, à tous ceux qui vivent dans ce pays. Je le répète, avec la modestie et la parenthèse du début, que je serais sans doute très heureux de pouvoir être utile aussi à d'autres gens qu'à ceux de mon pays. Mais, je voudrais que les années qui me restent, au-delà de mes 60 ans, je puisse les mettre le plus intensément au service de notre peuple. Je suis fier de vivre au milieu d'hommes qui — sur un front aussi vaste et avec un entrain qui touche à l'incandescence — livrent la bataille pour les progrès de notre pays.

— Permettez-moi, cher Maître, de m'associer à ceux qui vous apprécient et vous estiment, en vous souhaitant une fois de plus d'arriver à compter le plus grand nombre d'automnes fertiles.

I. SAVA et C. RĂSVAN

https://biblioteca-digitala.ro

Ludovic Feldman à 80 ans

En consignant hommes et événements sur sa trajectoire ascendante, l'histoire, dans sa marche, leur confère une destinée à part, dont elle-même tire son charme, son inédit et son caractère. Dans l'art, le temps — le temps social-historique, se mesure au degré d'authenticité dont il marque la pensée et la sensibilité du créateur d'art, puisque de chaque chef-d'oeuvre, de chaque artiste, de chaque étape — de renouveau ou de synthèse — il élève la colonne infinie des accomplissements. Et celui qui ne s'acharnera point à gravir cette colonne, restera attaché au seul instant éphémère, partant anonyme, qu'il aura vécu au jour le jour. Car, en effet, si le temps et l'espace rapprochent entre eux un groupe d'artistes — un groupe de musiciens — par un effort et un credo communs, seuls le temps et l'espace „intérieurs", caractéristiques de chacun, les distinguent les uns des autres, les mettent individuellement en lumière et les enregistrent, chacun, entre des limites précises, au calendrier d'une culture donnée.

Combien claire nous apparaît cette différenciation lorsqu'en remontant les marches du „temps intérieur", nos regards s'arrêtent aux années 1893, 1894, quand — sur la trajectoire de la musique roumaine — des noms marquants étaient en train de s'inscrire : Alfred Alessandresco, Filip Lazăr, Sabin Drăgoi, Mihail Andrico, Marțian Negrea, Ludovic Feldman. Des circonstances de vie et des circonstances d'ordre artistique différentes, sans doute aussi des affinités personnelles différentes, les engageront sur des voies forcément autres, sur le parcours desquelles ils serviront l'art musical roumain à des moments et avec des modalités dont la portée sociale-esthétique différera de l'un à l'autre.

Alferd Alessandrésco devait ainsi raffermir la conception et la technique, alors toutes nouvelles, de l'impressionisme, qu'avant lui avaient introduites Alfonso Castaldi, Notarra, Otesco. Cette tâche une fois remplie, le chemin créateur de ces compositeurs allaient s'achever brillament, avant toutefois qu'ils eussent dit leur dernier mot. Sur la même voie, ils devaient être suivis par Filip Lazăr, le musicien d'esprit universaliste qui aurait pu être le défricheur d'horizons nouveaux si sa vie n'avait été si éphémère. Par contre, Mihail Andrico, Sabin Drăgoi et Marțian Negrea marqueront de bonne heure — de même que l'éminent créateur que fut Mihail Jora — des accents vigoureusement posés, durables — parce qu' authentiques — dans le concerto de l'école musicale roumaine de la période moderne et contemporaine. Quelle devait donc être la destinée de l'autre confrère, Ludovic Feldman, dont nous célébrons aujourd' hui les quatrevingt ans, tout comme, il y a quelques mois seulement, nous apportions ici notre hommage à son collègue d'âge — l'octogénaire Marțian Negrea ?

Je ne crois pas me tromper en affirmant que pour la plupart des amateurs de musique de notre pays et de l'étranger, l'idée que Ludovic Feldman accomplisse 80 ans doit sembler invraisemblable, telle qu' elle m'a semblé à moi-même et bien qu'elle soit rigoureusement attestée par le Dictionnaire des Musiciens de Viorel Cosma. C'est que nos consciences ont été frappées par le dynamisme, la vigueur, la nouveauté qui caractérisent sa musique ; c'est aussi, qu'il ne faut pas toujours confondre „nouveauté" avec „jeunesse", car voici la terre qui chaque année porte ses fruits, ou l'homme qui conserve une jeunesse de coeur : ils ne manquent pourtant pas de prendre de l'âge !

Le développement du musicien Feldman présente cette particularité — unique, semble-t-il — de comprendre deux phases distinctes : l'époque moderne pour l'interprète, l'époque contemporaine pour le compositeur. Ce développement en deux phases distinctes projette néanmoins une ombre unitaire sur la toile de fond des efforts créateurs et des accomplissements de l'école nationale de musique, sur son développement miraculeux. Car, à tout prendre, notre école moderne de musique ne débute que tard, à peine avec le Poème Roumain d'Enesco, qui, à leur jeune âge, enchanta l'orüe des fondateurs de la musique et de la musicologie roumaines contemporaines, ces membres de la Société des Compositeurs Roumains qui, par la suite, ont pris place, avec prestige, dans les rangs de la musique contemporaine. Interprètes ou compositeurs, professeurs ou théoriciens de la musique, ils se massaient dès lors sous l'étendard d'aspirations artistiques communes. Mais, d'où venaient-ils, sinon des divers coins de terres où leur premier destin les avait envoyés ? Ludovic Feldman lui, son destin l'avait envoyé perfectionner son savoir et son art de la musique dans cette même Vienne qui avait élevé Enesco-enfant, Marțian Negrea et, plus tard, Paul Constantinesco. Son destin l'avait ensuite envoyé — pendant l'après-guerre —, son violon à la main, prendre place dans l'Orchestre de l'Opéra de Zagreb. Mais, à l'instar d'autres musiciens, Ludovic Feldman, prêtant l'oreille à une voix mystérieuse qui, du dedans, lui parlait un langage plus attirant que celui des tentations de l'étranger, revint dans son pays et se mit au service de l'orchestre de l'Opéra Roumain de Bucarest, de la Philharmonie, du Quatuor „Alexandru Teodorescu", en un mot de la vie musicale roumaine des débuts du siècle afin de lui consacrer le me'lleur de son savoir et de son art musical, bien que toujours vêtus de la plus grande modestie.

Cependant, une énergie, une chaleur d'autre nature — celles du compositeur — couvaient dans son coeur. Elles y demeuraient cachées, attendant seulement l'instant favorable pour irrompre au jour, comme cette lave qui se déverse en torrent ardent après que, pendant longtemps, elle a brûlé à petit feu au centre d'un volcan insoupçonné. C'est ainsi que Ludovic Feldman, vers ses cinquante ans, se consacra à son talent créateur ; il le fit tardivement, mais avec cette même rigueur qui caractérise les fervents, tel Alfred Alessandresco dont l'oeuvre s'achevait hélàs, prématurément ; il le fit, en somme, lorsque son devoir d'interprète rempli, il trouva enfin le temps de se recuillir, de „repenser" ses propres ex-

https://biblioteca-digitala.ro

périences musicales dans un processus de „renaissance" à la musique. Était-ce là une nouvelle naissance, bien que tardive, ou un printemps automnal ? Quoiqu'il en fût — et le Prof. Vancea trouve les mots les plus justes pour nous le dire — „l'efflorescence tardive de son talent de compositeur se manifeste par une capacité de production particulièrement grande, par un élan créateur qui, généralement, caractérise les années de jeunesse". Sans faire de bruit au dehors, vivant discrètement des expériences d'ordre musical personnelles autant que générales — celles de son temps —, Feldman n'a jamais cessé de se consummer intérieurement dans le but d'atteindre la perfection de son art. Sans doute, pour avoir une aussi haute idée de la musique et pour s'y dévouer à tel point, ses anciens rapports avec Enesco et Jora n'auront pas été dépourvus d'importance. Il l'avoue lui-même d'ailleurs : „J'ai énormément appris alors, dans cette posture de „tourneur de pages" ! Car, ces relations, en apparence incidentelles, n'ont pourtant pas manqué de profondeur et ont fortement marqué la sensibilité artistique du disciple „tacite" qu'il était alors. Plus tard, il fut l'élève du Prof. Jora, appliqué et persévérant comme tant d'autres des élèves de celui-ci, mais nullement intimidé par son âge avancé, tourmenté seulement par les grandes vérités de la musique, lesquelles se laissent si difficilement saisir jusqu'à leurs fins dernières, se consummant pour l'idée de la pérennité de l'art, pour l'déal de la perfection... „

Pendant une trentaine d'années d'activité créatrice qui sont aussi bien trois décennies d'affirmation de la culture roumaine nouvelle, d'essence socialiste, Feldman a toujours su conjuguer harmonieusement son zèle créateur avec celui qu'il entendait consacrer à la société. En effet, en sa qualité de secrétaire de la section de musique symphonique, d'opéra et de ballet de l'Union des Compositeurs de Roumanie, il a contribué à son incessant développement et s'est toujours montré prêt à un dialogue ouvert avec les diverses générations de musiciens de son entourage ; ce dialogue, du reste, il n'a jamais cessé de l'avoir aussi avec lui-même, étant continuellement penché sur ses propres réactions comme sur autant d'expériences créatrices, analysées dans un esprit critique. Considéré comme l'un des maîtres de la musique roumaine contemporaine, attirant sur lui l'attention et l'intérêt des interprètes, des critiques et du public de l'étranger, Ludovic Feldman est en effet le créateur d'innombrables oeuvres de toutes formes et tous genres de musique vocale, instrumentale et symphonique, seule la musique d'opéra et de ballet restant en dehors de ses préoccupations. Le trait caractéristique de son oeuvre — qui relie ses compositions en les apparentant — est cette maîtrise hautement affinée dont il réalise sa pensée en musique ; authenticité et profondeur du message humain d'une part, variété et richesse du langage musical d'autre part, le tout ensemble contribue à l'expression d'une pensée philosophique et poétique. On s'en rend compte à parcourir son oeuvre : depuis Poème tragique — la composition du début — jusqu'à ses créations dernières, Feldman nous a donné une musique en permanent devenir, une musique qui ne cesse de chercher et d'apporter des modalités d'expression toujours nouvelles. Allant du système diatonique modal — proche de celui que Paul Constantinesco avait déjà tracé dans son oeuvre —, explorant et approfondissant ensuite les dédales du système modal chromatique, pour aboutir aux moyens du système sériel, sa musique se garde néanmoins dans les limites des concepts logiques, rationnels, de la structuration sonore ; aussi bien, tous les éléments de son discours musical sont-ils étroitement liés au phénomène harmonique et, à mon avis, engendrés par celui-ci. Aussi, qu'elle soit d'essence sérielle ou polymodale, sa pensée créatrice demeure intensément expressive, engendre des thèmes inspirés, des constructions musicales solides, cohérentes et dynamiques. Les procédés par lesquels Ludovic Feldman cherche à interpréter harmoniquement presque tous les éléments mélodiques — en les habillant en accords largement chromatiques —, représentent non pas l'écho d'une recherche purement intellectuelle, mais le miroir fidèle d'un tempérament tourmenté, convulsé, passionné. L'essence de sa musicalité est romantique, d'un romantisme intériorisé, lyrique, contemplatif, aux pénombres tragiques. Mais, en même temps, le nombre et la prégnance dramatique des événements sonores, le dynamisme agogique, la tendance de faire exploser la forme par une variation à l'infini du thème, l'augmentation des tensions orchestrales — allant jusqu'aux grandes densités sonores — orientent son art vers l'antiromantisme, vers une musique lucide, sévèrement contrôlée. Je voudrais pourtant souligner ce qui me semble le plus important, voire même essentiel, chez Feldman : le fait qu'à la différence de certains promoteurs d'esthétiques et techniques restrictives, antinomiques (absence de thèmes, atonalité, discours aléatoire), où l'innovation apparaît plutôt comme une contestation, une annulation, chez lui, tout ce qu'il apporte de nouveau est synthétisant, finalisant, constructif. C'est par cela qu'il se range aux côtés d'autres maîtres de la musique roumaine qui, du même âge ou bien plus jeunes que lui, ont marqué un renouveau durable dans la pensée musicale. En ce qui concerne le style de sa musique de chambre, Feldman — à l'instar d'autres créateurs de la musique roumaine du XX siècle, Georges Enesco en premier — dénote un penchant vers l'individualisation généreuse des voix, vers les déploiements éloquents d'un discours tout en nuances expressives, cernés néanmoins par la sphère d'une pensée hétérophonique qui prête à sa musique une facture réellement concertante.

En répétant pour finir ces mots de grande modestie qu'il eut un jour pour évoquer ses relations avec Enesco, Jora et autres musiciens roumains — „J'ai énormément appris alors, dans cette posture de „tourneur" de pages" —, j'ose affirmer que j'y trouve, au sommet d'une vie de quatre vingt ans, le sens de sa belle offrande : dans le coude-à-coude des créateurs et des interprètes roumains, aux côtés d'Enesco et de Jora, Ludovic Feldman a tourné et continue de tourner une page importante de notre musique, de notre culture, du passé vers le présent et l'avenir.

Dr. **VASILE TOMESCU**

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

Muzica — Nr. 7 — p. 1. — 48 Bucureşti iulie — 1973

Redacţia şi administraţia : Bucureşti — Str. „13 Decembrie“
Nr. 24, Sector 7
Telefon : 15.21.19

COLEGIUL REDACŢIONAL

Wilhelm Berger, Teodor Bratu, Tudor Ciortea, Octavian Lazăr Cosma, Romeo Ghircoiaşiu, George Manoliu, Henry Mălineanu, Ştefan Niculescu, Laurenţiu Profeta, Sigismund Toduţă.

Vasile Tomescu (redactor-şef)

Pe coperta I : Corul claselor I—IV al Liceului de Muzică nr. 1, dirijat de prof. Ana Motora Ionescu

I. P. „Informaţia“ — c. 3081

64.421

Preţul lei 7